جامعة مؤته
عمادة الدراسات العليا

تجليات اللغة الشعرية دراسة في أعمال عبدالعزيز خوجة الشعرية

إعداد الطالب
جزاع فرحان منور الشمري

إشراف
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في تخصص الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤته، 2011

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY

Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب جزاع فرحان الشمري الموسومة بـــ:

تجليات اللغة الشعرية دراسة في أعمال عبدالعزيز خوجه الشعرية

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2011/04/04	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي فاضل الشوابكة		2011/04/04	عضواً
أ.د. إبراهيم عبدالله البعول		2011/04/04	عضواً
أ.د. محمد سليمان السعودي		2011/04/04	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. صالح الكساسبة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى والدي ووالدتي حفظهما الله..

إلى زوجتي الغالية..

إلى أبنائي الأحباء (ولـــه ، وجــد ، ســـامي)...

إلى إخوتي وأخواتي...

مع محبتي وتقديري،،،

جزاع فرحان الشمري

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين ،والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

أحمد الله أن كرمني بفضله وأعانني على القيام بأعباء هذه الدراسة وإنجازها. والشكر والتقدير لأستاذي الدكتور سامح عبدالعزيز الرواشدة الذي اشرف على هذه الرسالة،والذي شد من أزري وأرشدني بالتوجيه والنصح والتصويب والعناية حتى اللحظات الأخيرة من إنجازها.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر و عظيم الأمتنان إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالجواد والدكتور محمد السعودي ،لتفضلهم بقبول المناقشة ، وإبداء ملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيمة.

كما أقدم شكري الجزيل للأستاذ عبدالفتاح أحمد إمام، مدير مكتب معالي وزير الثقافة والإعلام السعودي، على ماقدمه من عون و مساعدة في تيسير المصادر والمراجع.

جزاع فرحان الشمري

فهرس المحتويات

الملخَّص

تجليات اللغة الشعرية دراسة في أعمال عبدالعزيز خوجة الشعرية

جزاع فرحان الشمري

جامعة مؤتة، 2011

تتناول هذه الدراسة (تجليات اللغة الشعرية دراسة في أعمال عبد العزيــز خوجــة الشعرية)هو أحد شعراء المملكة العربية السعودية المعروفين والمميزين بنتــاجهم الشعري رؤية وتجديداً وعمقاً . وقد جاءت في مدخل، وأربعة فصول، حيــث قــدم المدخل عرضاً لتجربة الشاعر في الدراسات السابقة، أما الفــصل الأول فَخُــصِّص لدراسة المعجم الشعري، وما يحمله هذا المعجم من دلالات وغنى . ونهض الفــصل الثاني بدراسة ظاهرة الانزياح الدلالي، والتركيبي، والاسنادي، التــي تقــوم علــى الفرادة في الاستعارة، وعدم التجانس والانسجام بين طرفي المسند والمسند إليه، أو بين الصفة والموصوف، أو المضاف والمضاف إليه، أو الخرق للقوانين المعياريــة الصارمة لتركيب الجملة النحوية، بغية صياغة جملة شعرية ذات دلالات جديدة.

في حين أن الفصل الثالث ، جاء ليعالج التناص الأسطوري والديني والأدبــي في شعره؛ ليكشف عن مقدرته في إقامة علاقة واعية مع نصوص شعرية ســابقة، دون أن تكون ضرباً من الشرح، أو الاستنساخ بينما جاء الفصل الرابع والأخيــر ، حول المفارقة، التي تمكن المبدع من الانفلات من دائرة المباشرة والبــساطة إلــى الأفق الأرحب للضبابية الجمالية، والتعبير عن المواقف المعينة على نحو يتخــالف عما تتطلبه تلك المواقف . وقد انتهت هذه الدراسة بخاتمة، خلصت إلى أهم النتــائج، التي تمخضت عنها.

Abstract

Manifestations of the poetic language: a study in Abdelaziz Ghuja Poetry

Gzzae Frhan Al-Shmmary

Mu'tah University, 2011

The current study discusses (The Manifestations of the poetic language: a study in Abdelaziz Ghuja Poetry). He is one of the well-known and distinguished Saudi Poets with a variety of poetic production that has a new vision and rich deepness. The study is divided into an introduction and four chapters. The introduction discussed the experiments of the poet within the previous studies written about his poetry. With regard to the first chapter it contains a study for the poetic dictionary within its indications and richness. The second chapter was devoted to the semantic, structural and prediction displacement that based on unique metaphor, contradiction and lack of harmony between the sides of the ascribed or the adjective and the described or the add and added or in the breach of the strict traditional rules of the grammatical sentence in order to phrase new poetic sentence with new meanings.

Meanwhile. Chapter three dealt with the legendary, religion and literature discourse in his poetry to revel his capacity in establishing an aware relation with previous poetic texts without being a kind of explanation or copying. Moreover, chapter four discussed the phenomena that enables the innovator from escaping from the cycle of directness and simplicity to the widest horizon of beauty and expressing certain situations differ from the needed in that situation. The study ended with a conclusion containing the most important results.

المقدمة

يعد الشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة(*) من الشعراء السعوديين المعاصرين، بل العرب الذين تميز شعرهم بالبوح الصادق، والتجربة العميقة، والحنين المفعم بالرقة والعذوبة، والإيقاع الهادئ الجميل.

فقد نمَّت قصائده على ثقافة واعية لما سبقه من تراث شعري غني بصوره ومعانيه وتراكيبه، فضلاً عن اطلاع واسع على التجارب الشعرية السابقة والمعاصرة، ونظراً لما تميز به شعره من تجربة بعيدة الغور، ورؤية في التجديد، وطاقة شعرية خلاَّقة، ووفرة في المادة الشعرية، بالإضافة إلى الرسالة الإنسانية الشاملة والواعية، التي يحملها الشاعر تجاه القضايا القومية والدينية والإنسانية، حيث عكست في تجلٍ واضح ومشرق مقدرة عالية في حمل الهم الإنساني، وقلق المثقف فيما يحدث حوله ويصطرع من قضايا، فقد رأى الباحث أن يعالج هذه التجربة الفنية، وفق المفاهيم والاتجاهات الشعرية المعاصرة؛ للكشف عن تجليات لغتها الشعرية. وبناء على ذلك فقد انطوت خطة هذه الدراسة والمعنونة بـ "تجليات اللغة الشعرية دراسة في أعمال عبد العزيز خوجة الشعرية" على مدخل وأربعة فصول :

عرض المدخل تجربة الشاعر في الدراسات السابقة، التي بلغت إحدى عشرة دراسة في حدود علم الباحث، حيث أفاد منها في القضايا المتقاطعة مع دراسته.

وقد دار الفصل الأول حول المعجم الشعري، الذي تميز بغزارته وفرادته وتنوع حقوله وألفاظه المعبرة عن تجربته الشعرية.

وتناول الفصل الثاني ظاهرة الانزياح الدلالي والتركيبي والإسنادي، التي تقوم على كسر نظام الإمكانات اللغوية؛ من أجل زيادة عدد الدلالات الممكنة للجملة الشعرية، وللمفردة في سياقها الشعري الجديد.

(*) الدكتور عبدالعزيز محيي الدين خوجه، ولد بمكة المكرمة سنة 1361هـ/1942م، حصل على درجة الدكتوراة في الكيمياء من جامعة برمنغهام سنة 1970م، شغل مناصب عديدة منها: 1- وكيل وزارة الإعلام السعودية للشؤون الإعلامية.2-عين سفيراً للمملكة العربية السعودية في عدد من الدول (تركيا، روسيا، المملكة المغربية، لبنان) 3- يشغل حالياً منصب وزير الثقافة والإعلام السعودي.

ودرس الفصل الثالث ، التناص الأسطوري والديني والأدبي، الـــذي استحـــضره خوجه؛ ليعمق رؤية معاصرة في القضايا، التي يود طرحها ومناقشتها.

أما الفصل الرابع والأخير ، فقدخُصِّص للكشف عن المفارقة بـ أقـــسامها اللفظيـــة والدلالية والرومانسية وأشكال المفارقة : عنواناً، جزءاً من النص، نصاً كاملاً، التي ترفض المعنى الحرفي لصالح معانٍ أخرى تباينه .وأنهيت الدراسة بخاتمة أُوجِـــزت فيها أهم النتائج الناجمة عنها.

واستعانت هذه الدراسة بالمنهج التحليلي، الذي ينهض على استقصاء الظاهرة، وتتبع عناصرها ومشكلاتها؛ للخروج باستنتاجات وأحكـــام، تـــسوغ طبيعـــة هـــذه الظاهرة، وتبرّر حضورها.

وأفادت – أيضاً – من المناهج النقدية المعاصرة، التـــي اعتنـــت بجماليـــات العبارة الشعرية ودلالاتها، من مثل: المنهج الشكلي والبنيوي والأسلوبي.

أما فيما يتعلق بالمصادر والمراجع، فقد اعتمدت أولاً على ديـــوان الـــشاعر، والدراسات الأدبية والنقدية، التي تناولت تجربته الشعرية فـــي جوانبهـــا المختلفـــة، بالإضافة إلى كتب النقد ونقد الشعر، وما من شأنه أن يثري هذه الدراسة، ويزيـــدها تجلية، من: مصادر ومراجع أدبية وفلسفية، أو دوريات تفتح آفاقاً جديدة، تنير السبل أمام الباحث، وتوجهه في مسار بحثه.

وبعد، فحسبي من هذا الجهد المتواضع، أني قدمت فيـــه مـــا وســـعني البحـــث والدرس، آملاً أن يحظى بقبول القارئ ورضاه ، وهذا بفضل الله ثم برعاية الأســـتاذ الدكتور الفاضل سامح الرواشدة واهتمامه شاكراً ومقدراً جهوده ، ووقته الثمين في المتابعة، فإن وجدتم فيه ما يرضي، فذلك توفيق من الله تعالى، وإن قصرت فيه، أو أصابته هنات، فهو جهد المقلّ، ومعذرتي فيه أنه محاولة في ميدان البحث والدرس ، أطمح أن أتجاوز عثراته وهفواته في محاولات تالية، والله وليِّي وعليه الا تكال ومنه التوفيق.

تجربة عبدالعزيز خوجه الشعرية
بين يدي الدارسين في الدراسات السابقة.

يعرض هذا المدخل الجهود البحثية والنقدية، التي اتخذت من تجربة الشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة الشعرية حقلاً للدراسة، على وفق أسبقيتها بصرف النظر عن عمقها وطريقة تناولها للنص الشعري. لأن هدف الدراسة هو موضعة هذا الجهد المنثور بين أيديكم في وسط هذه الدراسات، والبحث له عن مسوِّغ مقنع.

وقد قام البحث بعرض أهم الأفكار التي وردت في كل جهد على حده، واقفاً على أبرز القضايا،التي عالجها الدارسون، والتي لها تماس مع دراسته، ومقدماً رأياً متواضعاً في بعض القضايا التي تتقاطع مع هذه الدراسة.

وقد بلغ مجموع الدراسات التي عالجت التجربة الشعرية عند عبد العزيز خوجة – وفي حدود إطلاع الباحث – إحدى عشرة دراسة، وقد جاء بعضها منصباً على مضمون النص الشعري، وبعضها الآخر ركز على مكوناته التشكيلية. وفيما يلي عرض موجز لهذه الدراسات.

ينحو إدريس بلمليح في كتابه "رحلة القلق والعشق في شعر عبد العزيز محي الدين خوجة" منحى داخلياً، يتناول التجربة من جوانبها، إذ تناول فيها (القصيدة التقليدية)، التي رأى أنها تفتقر إلى نظريتها، بمعنى أنها تفتقر إلى مفهوم الشعر والشاعر والتجربة الإبداعية[1]. وبناءً على ذلك حاول تحديد زاوية النظر في هذه القصيدة، فانطلق من مكونات النص من مثل المعارضة والسرقة، ثم علاقة ذلك بمفهوم الإبداع الفني[2] وخلص إلى أن خوجة شاعر إسلامي أصيل، واضح التعبير عن النموذج (شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم) [3].وتناول في جانب آخر موضوع "قلق الذات والطاقة الإبداعية" ناقش فيه عدة قضايا، منها التوجه الإيقاعي في قصيدة "سفر الخلاص" وقد خلص إلى ما يلي:

([1]) بلمليح، إدريس، رحلة القلق والعشق، في شعر عبد العزيز محي الـدين خوجـة، قناديـل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص9.

([2]) المرجع نفسه، ص10.

([3]) المرجع نفسه، ص28.

1- إن الوزن لا يفرض على هذه القصيدة من الخارج، بل ينبع من داخلها.
2- تستسلم لإيقاع النص فتبنيه وفق قواعد المد والنبْر، كي تجعل محتوى العبارة هو الأصل في هذا البناء[1].

وتحدث في مستوى آخر قائم على "الذات والانعتاق"، حيث يعتمد – في نص المناجاة – المد أكثر من اعتماده النبر، مرتكزاً من الناحية الصرفية على ياء النداء وياء المتكلم، وكاف الخطاب. فالذات المنتجة لهذا النص قلقة تعيش معاناة محرقة، يغلب عليها اليأس، وترغب بالخلاص من ذلك بالانعتاق المتمثل بالتضحية والاستشهاد[2]. وجاء جزء آخر من الدراسة مبيناً أن الذات الإبداعية قد أنتجت خطاب الاستشهاد كونه الطريق الوحيد للخروج من الظلمة[3]. أما القسم الثاني "رحلة الضياع والبحث عن ليلى" فقد أوضح فيه الجوانب التالية:

1- تصبح صورة المحب، التي من المفترض أن تكون باعثة على الطمأنينة لدى الذات الإبداعية، مصدراً للألم والمعاناة.
2- رمز بليلى إلى الأرض المقدسة، بلاده من المحيط إلى الخليج، ويكاد يصاب بالجنون، إذا حاول الآخر اغتصاب ليلاه ، (أرضه) [4].

وفي القسم الثالث "بنية الزمن والفضاء"، خلص إلى أن خوجة شاعر مندمج بالكون ومتفاعل معه، فلا يميز بين عناصره؛ لأنها جزء من ذاته[5] فقد امتازت هذه الدراسة بأنها اتخذت منهجاً معيناً (المنهج البنيوي)، حيث تناول الكاتب من خلال هذا المنهج النصوص الشعرية المتميزة للشاعر خوجة. فجاءت دراسته متسمة بالعمق والتحليل الدقيق، مبتعداً عن الخطابية والإنشائية المربكة للقارئ، ولكن الباحث لم يشر إلى جماليات التشكيل اللغوي كالانزياح والمفارقة بوصفها بنيات أسلوبية.

---

(1) بلمليح، رحلة القلق والعشق، في شعر عبد العزيز محي الدين خوجة، ص38.
(2) المرجع نفسه، ص60، 68.
(3) المرجع نفسه، ص79.
(4) المرجع نفسه، ص112، 153.
(5) المرجع نفسه، ص231.

وتتحدث دراسة إيمان بقاعي الموسومة بـــ "القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة". عن مفهوم القيمة عند الفلاسفة، وعلاقة الأدب بالقيم الروحية، واتصال الشعر بالدين[1]. جاعلة ذلك مدخلاً لحديثها عن القيم عند خوجة، مبتدئة بقيم الذات، والمتمثلة في رحلة دائمة، ومستمرة لاكتشاف هذه الذات[2]. وبالنسبة للقيم الدينية الموروثة، ترى أنها تدل على الطريق الصحيح، كما تقود إلى الطمأنينة النفسية. وتمتاز القصائد المنتمية لهذا الحقل بمعجم مفعم بالطمأنينة والحب والثقة بالنفس[3]. وفيما يتعلق بالقيم الإلهية، فقد استطاع الشاعر أن يمزج بين الشعر والأبعاد الروحانية بلغة رقيقة شفافة، وصور فنية رائعة[4] . أما القيم النبوية الشريفة، فقسمتها إلى أربعة أقسام:

صفات الرسول صلى الله عليه وسلم، وتعاليمه، وسيرته، وشفاعته[5].

لتنتقل إلى الحديث عن القيم الوطنية، التي قسمتها في قسمين، حيث دارت بعض قصائد الشاعر حول مجموعة منها، من مثل الالتزام والبحث عن البطولة والأمجاد الماضية[6].

وتابعت الدارسة مجموعة من المعاني العامة مثل الحرية فرأت أنها هدف سام يسعى إليه الشاعر بكل قواه[7] والحزن الشفاف العميق، الذي ربما قاده أحياناً إلى اليأس. وقيم السعادة، التي رأتها مرتبطة بالحزن، وأنها مجرد حلم جميل[8] أما ما

([1]) بقاعي، إيمان، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص6-14.

([2]) المرجع نفسه، ص28-40.

([3]) المرجع نفسه، ص74، 75.

([4]) المرجع نفسه، ص89، 92.

([5]) المرجع نفسه، ص106، 107، 108، 114، 115، 116.

([6]) المرجع نفسه، ص172، 173.

([7]) المرجع نفسه، ص182، 183.

([8]) المرجع نفسه، ص203، 219.

يخصُّ قيم الموت، فإن الشاعر يعيش في حناياه في كل لحظة، كما يميز بين طعمه في العز وطعمه في المهانة[1].

جاءت دراسة بقاعي في أغلبها كما - يحسب الباحث - دراسة في المعاني التي تمحورت حولها قصائد الشاعر، ولم تكن دراسة تحليلية تكشف عن عمق التجربة للشاعر، وتبين أبعادها وإيحاءاتها؛ مما اضطرها إلى حشد الشواهد الشعرية بكثرة؛ حتى جاءت بعض القصائد كاملة في ثنايا الكتاب، فضلاً على أنها عدت المنتج الشعري لدى الشاعر عبارة عن قيمة من القيم، في حين أن الأدب وخاصة الشعر تجربة شعورية ونفسية وتعبير عن حالة يمر بها الشاعر، وليس قيمة من القيم.

وتناولت غريد الشيخ في دراستها "تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة" عدة نقاط، لعلَّ من أبرزها ما يلي:

أولاً: ولادة القصيدة عند خوجة، فهي طبيعة المفاجأة والمباغتة والإلهام المفاجئ[2].

ثانياً: الذات الإنسانية الباحثة عن وجودها عبر السؤال المتكرر، من أنا؟ الذي طرح بعمق في "سِفْرُ الأنا"[3].

ثالثاً: الطفولة التي تميل إلى اللهو واللعب والشغب، ثم عبر في النهاية عن طفل الحجارة[4].

رابعاً: الوطن عند خوجة قضية مبدأ؛ ولذلك أدرك مدى القهر والذل الذي يعانيه، فجاءت بعض قصائده تبشر بالخير وقهر القهر[5].

([1])بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة ، ص247.

([2]) الشيخ، غريد، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، قناديل للتأليف والنشر والترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص72.

([3]) المرجع نفسه، ص81، 110.

([4]) المرجع نفسه، ص128، 129، 127، 128.

([5]) المرجع نفسه، 204، 236.

خامساً: ماهية الحب. فرأت أن الحب الحقيقي هو الذي يعطي صاحبه السعادة والحنان والتمازج مع المحبوب[1].

سادساً: الشعر الديني الذي يتجلى بالحديث عن الله – عز وجل – والرسول صلى الله عليه وسلم – فالله تعالى– المرفأ الأخير للمتعب الراجي غفرانه.

والرسول – صلى الله عليه وسلم – الذي شكا إليه حال الأمة المبتعدة عن تعاليم دينها[2].

سابعاً: السندباد، حيث رأت أن الشاعر دائم الحنين إلى دياره، فالغربة عنده وحدة وتشرد وحزن[3].

ثامناً: وامتازت هذه الدراسة في الجزء الأخير،بوقوفها على الأبعاد الفنية في شعر خوجه، وهو جانب يقارب موضوع الباحث، ويتقاطع معه في قضايا عدة من أهمها:

أ- الروحانية الكبيرة والصوفية المتميزة التي امتازت بها بعض قصائد الشاعر، حيث تمت الإشارة إليها في حقل التصوف[4].

ب-الوضوح، حيث الابتعاد عن التعقيد اللفظي، أوالمعنوي، وعدم التكلف في اصطناع الصور[5].

ج- المعجم اللفظي المترابط،والمناسب للمعنى العام، والإيحاءات والدلالات التي تحملها وتؤديها اللفظة في سياقها اللغوي.

د- حقول المعجم الشعري عند خوجة، حيث ذكرت الكاتبة الحقل، وبعض الألفاظ التي تنتمي إليه، مثل: حقل الزمان، حقل المكان، حقل الطبيعة، حقل المجردات، حقل المرأة، الحقل الديني، الرموز والألفاظ الصوفية، ألفاظ الصحراء. وقد استفاد الباحث من هذا التقسيم، وذلك من خلال الحديث عن المعجم الشعري عند الشاعر[6].

---

(1)الشيخ، غريد، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ص244، 254، 268.

(2)المرجع نفسه، ص301، 325.

(3) المرجع نفسه، ص159، 167.

(4) المرجع نفسه، ص335.

(5) المرجع نفسه، ص340، 342.

(6) المرجع نفسه، ص363، 364، 365.

هــ- التركيب النحوي للجملة الشعرية التي تمتاز بالقصر والتماسك والابتعاد عن الحشو والاختصار وإطالة الفصل بين أركان الجمل(1).

و- الانزياح الزمني الذي تميزت به بعض القصائد، مثل قصيدة "أمتي" إذ تمتاز بالانزياح الزمني، بمعنى أن الشاعر ينتقل من الزمن الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر فالماضي، ثم يعود إلى الحاضر من جديد، وهذا التنقل بين الأزمنة يدل على القلق المعيش، ومدى البحث عن حل جذري، فزمن الأمة حُرم من التواصل دونما انقطاع، أو توقف(2).

وعلى أي حال، فهذه الدراسة من الدراسات الجادة، التي حاورت النصوص من داخلها فكشفت عن مواطن الجمال فيها وأماطت اللثام عن مكامن الجدة والدقة في العبارة والصورة، وأضاءت الجوانب الإبداعية لدى الشاعر.

أما أحمد الطريسي فقد وقف على تجربة الشاعر في دراسته التي بعنوان "من السلوكي إلى الإشراقي في قصيدة أسفار الرؤيا للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة" فبين في المقدمة الدوافع الأساسية التي جعلته يتناول هذه القصيدة، ومنها: مفهوم الصوفية، التي يتسم بها الشعر الصوفي المعاصر، إذْ إنها غير مرتبطة بمعتقد ديني، بل هي ذات علاقة – فقط - بالتجربة الشعرية، والإبداع ولغة الشعر(3).

وقد وقفت الدراسة على عدد من القضايا منها: أن قصيدة "أسفار الرؤيا" تكشف مقامين شعريين: الأول صوفي له خصائصه ومميزاته. والثاني مقام سلوكي مغاير في خصائصه ومميزاته، وذلك من حيث نوعية البناء الفني(4). ومن تلك القضايا، التي وقف عليها قضية اللغة، فتناولها من حيث بناؤها ونظم إشارتها بين السالك والصوفي، وبين الصوفي وأي شاعر آخر، شريطة أن يكون مبدعاً كبيراً.

---

(1) الشيخ، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ص366.

(2) المرجع نفسة، ص214، 380، 386.

(3) الطريسي،أحمد، من السلوك إلى الإشراقي في قصيدة أسفار الرؤيا للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص5.

(4) المرجع نفسه، ص9.

وقد خلص إلى أن الكتابة الصوفية تجربة رائعة تتجاوز اللغة العادية في خضم معاناة أصحابها، الذين ارتقوا إلى المقام الأعلى[1].وخلص في جزء من هذه الدراسة إلى أن اللقاء كان عميقاً بين خوجة والشعراء الصوفيين، لاسيما في التجربة واللغة والصورة الشعرية.

وقد اختلف عنهم في ذلك التجلي الواقع في حركاته الإنسانية، وانتمائه إلى الأرض، بمعنى أنه مكون من طين وعناصر روحية، وهذا ما يبرز قوة شاعريته[2]. وفي نهاية هذه الدراسة، يعيد ترتيب الأسفار الثلاثة على النحو التالي (سِفْرُ المناجاة، سِفْرُ الخلاص، سِفْرُ الأنَا)، فخوجة في سِفْرُ الأنا قد وصل إلى الرحلة الصوفية المرجوة، ولكنه في سِفْرُ المناجاة والخلاص ظل متردداً على السفوح[3].

ومن أهم الأفكار التي تمس دراسة الباحث في هذا الكتاب، فكرة التناص التي أشار إليها الكاتب في موضعين من كتابه. أولاً: اللغة، فلغة الشاعر لم تكن مستمدة أو مستوحاه من لغة الصوفيين حسب، بل كانت تتناص معها، وتتفاعل من موقع الشاعرية، فإذا كان ابن عربي يقول في لحظة التجلي والمكاشفة: "نحن روحان حللنا بدنا"، فإن خوجة يقول في نفس المعنى: "وكأننا روحان ترتعشان من وله يبوح". ثانياً: التناص أو التفاعل مع نصوص سابقة كقصة مريم، أو يوسف عليهما السلام، أو نصوص ابن الفارض. يقول خوجة:

هُــزِّي إليــك بجــذعهــا

تســاقط الأقمار غيثاً من مطر[4]

([1]) الطريسي، من السلوك إلى الإشراقي في قصيدة أسفار الرؤيا للشاعر عبــد العزيــز محيــي الدين خوجة،، ص19.

([2]) المرجع نفسه، ص51، 54، 55.

([3]) المرجع نفسه، ص88.

([4]) المرجع نفسه، ص69، 83، 84.

وهنا يبدو التناص مع قصة مريم عليها السلام في قوله تعالى: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا"[5] لا شك أن الكاتب استطاع أن يجلي مواطن الإبداع في التجربة الشعرية للشاعر في هذه الملحمة الشعرية، من تطويع للغة، بما يوازي ما في نفسه من كلام، وكذلك من حيث البناء الفني للنص الذي نهض بهذه التجربة، وكشف عن أبعادها.

وأما ميشال كعدي في دراسته "عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد". فقد خلص إلى أن النزعة الفلسفية الذاتية لدى الشاعر تتمثل في الترفع عن عالم المادة والخطيئة، والحنين الدائم إلى الطفولة وبراءتها[1].

ورأى أن "أسفار الرؤيا" تتخذ ثلاثة أبعاد:

أ- البعد الجمالي، حيث أنسنة الأشياء والتفاعل بينها.

ب- البعد الصوفي، ويتجلى في معجمه اللغوي الصوفي.

ج-البعد الإنساني، ويبدو في سبر أغوار النفس الإنسانية، والتحولات، التي تترك أثراً في عالمها الداخلي[2].

أما الغرض الديني في شعر خوجة فإنه يمتاز بالتجديد والأصالة، بالإضافة إلى المعاصرة، التي تلتقي مع الموروث الحضاري والعراقة[3].

ويخلص في النهاية إلى أن الشعر عنده صناعة ذوقية، وكلماته مغمورة بالتعب لا بالحزن، ويستخدم الجمل المتنوعة من خبر وإنشاء، والأفعال التي تأخذ مَنْحى التجدد، والألفاظ الموائمة للمعنى، فهو يعشق دقائق المعاني كما يعشق الحرية[4].

---

(5) سورة مريم، آية 25.

(1) كعدي، ميشال، عبد العزيز محيي الدين خوجة، شاعر الرؤيا والتجديد، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص51، 56،63.

(3) المرجع نفسه، ص139،140، 141.

(4) المرجع نفسه، ص280، 312، 329، 330.

امتاز هذا الكتاب بسيرة ذاتية للشاعر ألقت أضواء على جوانب من حياته والكتاب بمجمله يمتاز بالعبارة الأنيقة، والأسلوب الجمالي اللافت للنظر، وانسياقه وراء العبارة – أحياناً – أدى إلى إرباك القارئ في العثور على المعنى الذي يرومه الكاتب.

وعند العودة إلى إدريس بلمليح في كتابه الثاني "الذات والحلم في أسفار الرؤيا دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة". يمكن الإشارة إلى الجوانب التالية من خلال المحاورة، التي أجراها مع ملحمة الشاعر " أسفار الرؤيا "، هي:

أن الحلم الذي تعانيه ذات الشاعر حلم لم يتحقق، فهي تحيا حالة قلق وتمزق بين عالم الواقع المادي، الذي تشوبه الخطيئة، وعالم الرؤيا الذي يسكن أغوار النفس(1).

كما أن ذات الشاعر الإبداعية في حلم إبداعي تستوعبه، وتندمج ضمنه إلى حد التمزق والاحتراق، فهي تعيش التجربة الإبداعية في ألم ومعاناة، نادراً ما يحسها غير كبار المبدعين(2).

وإذا كـــان "سِفْرُ الأنـــا" صورة الذات الواقعية المصارعة للذات الإبداعية، فإن " سِفْرُ المناجـــاة" صـــراع حاد بين الذاتين، بحيث يتحول فيه الواقع إلى حلم، واليومي إلى خيالي، والمبتذل إلى إبداعي وفني. ففي سِفْرُ المناجـــاة" يحتدم الصراع ويتأزم لدى الذات بين واقع تسعى إلى التحرر منه، وعالم تصبو إلى الاندماج معـــه(3).

كذلك يُسفر "سِفْرُ الخلاص" عن الاندماج الكلي، وتغلب الذات الإبداعية لتصير جزءاً من حلمه، حيث التماهي الكلي بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم،

---

(1) بلمليح، إدريس، الذات والحلم في أسفار الرؤيا، دراسة في شعر عبد العزيز محيـــي الـــدين خوجة، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص33.

(3) المرجع نفسه، ص38، 41.

للتعبير عن مكمن قوة المسلمين الروحية والمادية، وبيان سر هزيمتهم الحضارية والثقافية[1].

ولابد من التنويه إلى بعض القضايا التي أفاد الباحث منها في دراسته:

1- ما أشار إليه، من أن معجم الشاعر معجم عربي قديم مستخلص من القرآن الكريم، ومن لغة المرحلة التي عاشها الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن هذه التراكيب المعجمية جاءت في صيغ جديدة مثل طير أبابيل، أفيال أبرهة، تعرج[2].

2- التناص، وهو ما يفهم من قول المؤلف: "فيستحضر سورة يوسف، ولكنه استحضار إبداعي متميز، وأصيل ورائع"[3].

وتأتي دراسة إبراهيم المزدلي في كتابه "شهد الوصال، تأمل أسلوبي في مطولات من مختارات " إلى من أهواه " للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة". مفارقة الجهود السابقة، فهي دراسة أسلوبية لهذه المطولات، حيث يقف على بنيتين أسلوبيتين، هما:

يتحدث في القضية الأولى (بنية الضمير) عن جملة من المعطيات، من أبرزها الأسلوب. إذ يتناوله بدءاً من تعريفه اللغوي، حتى يصل إلى بعض الأقوال المأثورة للغربيين فيه[4]. ثم يتناول الأسلوب والوظيفة الإحصائية مبيناً ضرورة التعامل مع العدد مثلاً عندما تحلل بنية الضمير في المتن الأدبي. يقول: "وعملية الإحصاء لا بد منها لتحديد أعداد الضمائر، التي وردت في النصوص الشعرية المحتفاة بها،

([1])بلمليح، الذات والحلم في أسفار الرؤيا، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة ص48، 49.

([2])المرجع نفسه ، ص44.

([3]) المرجع نفسه، ص47.

([4]) المزدلي، إبراهيم، شهد الوصال، تأمل أسلوبي في مطولات من مختارات "إلى من أهواه للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص21-28.

وأنواعها"[1].التي ناقش فيها الضمير بكل أنواعه، فــ"هاء" الغيبة تتواتر في قصيدة "الوصية" ستاً وثلاثين مرة، حيث عاد هذا الضمير إلى أماكن لها قيمتها في العالم الإسلامي، وعند المسلمين، منها: مكة المكرمة، المدينة المنورة، الروضة الشريفة. والوظيفة التي يؤديها هذا الضمير في "الوصية"، هي العمل على التذكير بهذه الأماكن، ومكانتها المقدسة[2].

أما القضية الثانية(بنية الزمان)، فهي في تحليل بنية الزمان في القصائد الطوال، إذ إن الشاعر يتعامل مع الزمن بكل فضاءاته (ماض، مضارع، أمر) لينطلق إلى الاتجاهات التي يقصدها. فالزمن الماضي مثلاً يختاره المبدع ليكشف عن أسراره، ويرسم لوحات هواجسه مغموسة في ألوان سعادته وجراح عذاباته. وترتيب الأزمنة في هذه القصائد، هي على التوالي الماضي، المضارع، الأمر[3].

وميزة هذا الكتاب، أن المؤلف أفصح عن منهجه الذي تبناه في التعامل مع النصوص الشعرية، كما أنه أشفع تحليلاته بجدولة تبين ما توصل إليه من تراتبية وتكرار للأزمنة والضمائر، ممَّا جعل نتائجه التي توصل إليها تتسم بالعلمية والدقة. إلا أن المقدمات المطولة التي اتخذها لكل قضية، كان من الأجدر أن تُتَجاوز للوصال مباشرة إلى ما رامه من البحث والدراسة.

ويتحدث بكري الشيخ أمين في كتابه "مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة" عن مجموعة من القضايا، لعل من أهمها:

إن شعر خوجة أشبه ما يكون ببطاقة بريدية، أي بمعنى أن بعض القصائد يمكن تفسيرها على غير ما تبدو عليه تشبيهاً بالبطاقة، التي إذا حرفتها قليلاً أظهرت لك صورة أخرى، غير التي ظهرت فيها سابقاً[4]. وبناءً على ذلك يدرس ما يقارب

([1])المزدلي، شهد الوصال، تأمل أسلوبي في مطولات من مختارات "إلى من أهواه للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة ، ص28,29.

([2])المرجع نفسه ، ص307-310.

([3]) المرجع نفسه، ص49-53.

([4]) أمين، بكري شيخ، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص58-59.

عشرين قصيدة. مثال ذلك قصيدة "وأهرب منك إليك"، التي تظهر معاناة الشاعر المحب (هجر، وصد، وأسر)، فإذا حرفتها يمكن تفسير الأبيات تفسيراً روحياً فالحبيب هو (الله)، والمحب هو (الشاعر) [1].

يتحدث عن "أسفار الرؤيا"، من حيث الأفكار والمعاني، فيرى أن "سِفْرُ الأنا" أكثر الأسفار تعبيراً عن روحانيات الشاعر وابتهالاته واستغفاراته، وما ألم به من قلق وحيرة وأشواق[2]. أما "سِفْرُ المناجاة"، فمعانيه كثيرة ومتنوعة، منها:شكواه من طول غربته، فلسفة الموت[3]. وفيما يتعلق بسِفْرُ الخلاص، ففيه ألوان شتى من الشكوى والمناجاة، منها: الشكوى إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتوسل به[4]. وختم الكتاب بحديث عن أسلوب الشاعر، وما امتاز به من سهولة المفردات، ووضوح المعاني، وعدم التعقيد في الصورة الفنية إلى غير ذلك. على الرغم مما أفاده الباحث من هذه الدراسة، إلا أن مما يُلْحظ على المؤلف نفيه ظاهرة التصوف عن ملحمة "أسفار الرؤيا"، التي يكاد يجمع عليها كل دارسي شعر خوجة. يقول: "لقد أخطأ الذين زعموا أن "أسفار الرؤيا" شعر صوفي، وكأنهم لا يفرقون بين الشعر الصوفي والشعر الوجداني، ينضمه شاعر مؤمن، ملتزم بالقول والفعل بكل التعاليم الدينية والواجبات السلوكية"[5]. فضلاً على أنه يعد كثيراً من القصائد، التي يمكن اعتبارها إرهاصاً للشعر الصوفي في "أسفار الرؤيا"، قصائد من قبيل المبالغة في التعبير والتصوير[6].

أما الدراسة التي قدمتها حورية الخمليشي التي بعنوان "الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة" فتعرضت فيها لمجموعة من المحاور، يتقاطع بعضها مع دراسة الباحث – وأهمها:

([1]) أمين، مواجد وأشواق، ص71-73.

([2]) المرجع نفسه، ص167، 168.

([3]) المرجع نفسه، ص169، 170، 179.

([4]) المرجع نفسه، ص190، 192.

([5]) المرجع نفسه، ص168.

([6]) المرجع نفسه، ص125.

أولاً: الشعر والتصوف، حيث رأت أن ديوان الشاعر يمتاز بفنية صوفية عالية، فشعره نوع من التأمل العميق للذات والنفس والواقع، يتحول فيه إلى عشق وكشف وفناء في ظل التقرب إلى الله تعالى، والسعادة بقربه[1].

ثانياً: معجم العين عند خوجة، إذ يشكل نسبة عالية، ويتوزع تبعاً للرموز والإيحاءات، وقسمتها إلى عين صوفية، عين عاشقة، عين باكية[2].

ثالثاً: الطبيعة وجمالية المكان، إذ رصدت الأماكن الواردة في الديوان، ورأت أن ارتباط الشاعر بأماكن معينة جعلها جزءاً من كيانه ووجوده[3].

رابعاً: تحدثت عن الذات من خلال، المرأة التي تعد منبع الحب والعواطف الجياشة كما أنها حظيت بهالة من التقديس عند الشاعر.وكذلك الإشارة إلى الحب والمحبة، حيث الإحساس عند خوجة بداية الحياة ويقوده إلى الفناء والتوحد بالمحبوبة. وعد السفر والسُّكر وسيلتاه للخروج من العالم المادي إلى عالم الحقيقة الإلهية والقرب من الذات العلية[4].

خامساً: الرؤيا الإبداعية ومجالات التصور، تناولتها من حيث النظام الدلالي وبلاغة الصورة، فأجمل الصور التي عبر عنها الشاعر الصورة المنسجمة مع الحضور الذاتي، فهي ذات أبعاد أدبية وفلسفية وصوفية. وأيضاً من خلال الإيقاع ورمزية الحرف. فالحروف المقطعة، التي وردت في ديوانه لها رموز عرفانية. أما في الإيقاع فيلاحظ قصر بعض المقطوعات وقصر الوزن واختيار إيقاعات القصيدة تبعاً لانفصال العاطفة[5].

أما الجهدان الأخيران فهما للناقد جهاد فاضل، الأول هو "القيثارة والمغنّي حوار مع شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة" تناول في حواراته خمساً وثلاثين

([1]) الخمليشي، حورية، الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيـــي الدين خوجة، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص26.

([2]) المرجع نفسه، ص52-70.

([3]) المرجع نفسه، ص70، 71.

(4) المرجع نفسه، ص91، 94، 98، 115.

(5) المرجع نفسه، ص118، 138، 142، 143.

قصيدة في الحب والغزل، كتبها الشاعر في لبنان في السنوات الأخيرة[1]. والجهد الثاني "المنارة والبحّار"[2].

أوضح المؤلف خطة عمله في مقدمة كتابه الأول، وهي خطة قائمة على البحث عن المعاناة في القصائد، ما هي؟ وأين توجد؟ وما علاقتها بكلمات القصائد، وأساليب الشاعر في الكتابة[3]؟ ومن الملحوظات التي استشفها الباحث عبر حوارات المؤلف مع هذه القصائد:

أولاً: إن قصيدة "اصطفاه" هي لحظة عشق صوفية مقطوفة من وراء الغيب، فهي أقرب للابتهال منها للشعر، ولكلماتها ظلال ودلالات[4].

ثانياً: قصيدة "شجن" ذروة ما كتبه في معاناة الحب، تصيب قارئها بالدوار يسربها إلى قارئه بكثير من براعة القول وسحر العبارة، ومن خلال المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ[5].

ثالثاً: الشاعر لم ينفصل عن تجارب حياته اليومية وشروطه الاجتماعية، وكذلك لم يستغرق في الصوفية حداً جعله معزولاً عن مجرى الحياة اليومية، بل هو بين بين، يسبح في النهر وخارجه في وقت واحد[6].

رابعاً: المعنى في قصائده بين الظهور والتخفي، ولكنه على العموم أكثر ارتباطاً باللغة منه بالصورة، فاللغة تحمل أبعاداً كثيرة صوتية وإيحائية [7].

خامساً: يتخذ لنفسه وسائط كثيرة للتعبير، كالصورة والرمز والقناع[8].

---

(1) فاضل، جهاد، القيثارة والمغني، حوار مع شعر عبد العزيــز محيــي الــدين خوجــة، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2009، ص5.

(2) فاضل، جهاد، المنارة والبحار، ، دراسة في شعر عبد العزيز محيــي الــدين خوجــة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص7.

(3) فاضل، القيثارة والمغني، ص6.

(4) المرجع نفسه، ص50.

(5) المرجع نفسه، ص256.

(6) المرجع نفسه، ص8

(7) المرجع نفسه، ص9.

(8) المرجع نفسه، ص12.

سادساً: ومن القضايا، التي وقف عليها الكاتب، وتمس دراسة الباحث استعادة الشاعر قناع ديك الجن[*]، فعلى الرغم من التناص بين النصين إلا أن بينهما فرقاً، وهو أن قصيدة ديك الجن غنائية في الرثاء والتفجع، وقصيدة خوجة سردية ذات بناء مقطعي، ومتعددة الأصوات، مما يقربها من الشعر المسرحي[1].

أما كتابه الثاني "المنارة والبحّار" دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة" فإنه يتحدث عن مراتب وأنماط الحب، فأول مراتبه العشق الإلهي، والمتمثل – على سبيل المثال – في قصيدة "سبحان من خلق"[2]. ثم يتناول ما سماه تباشير العشق الإلهي، كما يبدو ذلك في ديوان "ربيع الحياة"، حيث يتخذ المرأة وسيلة للتصعيد في الحب نحو الله – عز وجل – بالإضافة إلى أنها النافذة التي يطل منها على كافة عناصر الوجود[3]. وعندما يتعرض لأسفار الرؤيا، يبين المقصود بالسِّفْر أو الأسفار عند خوجة، فهو يرى أنه سِفْرُ صوفي، حيث الرحيل، أو السفر الأكبر إلى المحجة "يثرب"، وإلى الحبيب – صلى الله عليه وسلم – وإلى الله تعالى كما هو الحال لدى شعراء التصوف[4].

وقد بني "سِفْرُ الأنا" – كما يرى المؤلف – على ثلاثة ضمائر "الأنا"، الضمير المتصل "ي"، والضمير الموازي له في الخطاب "أنت"، ليدل على أن الشاعر يتماهى بالنبي صلى الله عليه وسلم ويتماهي أيضاً مع المطلق العرفاني "الله عز وجل"[5]. أما " سِفْرُ المناجاة"، فهو استغاثة بالرسول صلى الله عليه وسلم، وتكتسب "الأنَا" هنا صفة اجتماعية وتاريخية، إضافة إلى المعنى الذاتي[6]. و" سِفْرُ الخلاص"، وهو سفر

(*) والصواب أن الشاعر اتخذ (ورداً) قناعاً، وليس ديك الجن، كما يرى جهاد فاضل.

(1) فاضل، القيثارة والمغني، ص79.

(2) فاضل، المنارة والبحار، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص45.

(4) المرجع نفسه، ص99.

(5) المرجع نفسه، ص165، 172.

(6) المرجع نفسه، ص174، 175.

رسو السفينة على بر الأمان "الرسول صلى الله عليه وسلم"، والعودة إلى النور المحمدي للتوسل به، وطلب شفاعته[1].

ويشير المؤلف إلى قضيتين مهمتين لهما علاقة بدراسة الباحث، أولهما: قضية الانزياح ووظيفته الشعرية، وهي الوظيفة التحويلية أو التخيلية، من خلال أداة اللغة[2]. وثانيها قضية التناص، وهي ما يسميها بالاستعارة من النص القرآني، كاستعارته على سبيل المثال مفردة العاديات، السابحات... [3].

وبعد، فهذه دراسات تناولت قضايا متعددة، جاءت في معظمها ذات صيغة موضوعية، ولا سيما التصوف، والمدائح النبوية، ومع ذلك فإن بعضها جاءت ذات منحى فني يقف على أساليب الشاعر وصوره ولغته ومعجمه، وفي هذا الجانب ستتقاطع دراستي مع هذه الدراسات، لكن مايسوغ لي المضي في هذا المنحى، أن هذه الدراسات لم تقف على اللغة الشعرية في هذه التجربة، ولم تستقل في دراسة واحدة، وأن الجانب الذي تم الوقوف عليه فيها ظل في حدود الأبعاد الوصفية، فلم تتعمق تلك الدراسات في بيان وظائف اللغة وجمالياتها، ودورها في تجسيد شعرية الشاعر، وتميزه وخصوصية تجربته، مما يجعل هذا الجهد مهماً هنا ويشجع على المضي فيه.

([1]) فاضل، جهاد، المنارة والبحار، ص182.

([2]) المرجع نفسه، ص29.

([3]) المرجع نفسه، ص177.

الفصل الأول
المعجم الشعري

تعد الألفاظ وسيلة مهمة في إدراك الأبعاد الشعورية في العمل الأدبي، سواء أكان شعراً أم نثراً، كما أنها الأداة المهيأة للأديب لينقل خلالها تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي، ولا يتسنى له ذلك إلا حين يقع التطابق بينها وبين الحالة الشعورية التي يصورها[(1)].

والتعبير عن الحياة خيرها وشرها، أو تصوير الذات البشرية بما فيها من رذائل وفضائل وقيم ....، لابد أن ينعكس ذلك على الألفاظ التي يعبر بها الأديب عن ذلك. فهي مجلى العواطف والخواطر والمشاعر والأحاسيس[(2)].

والألفاظ مكون من مكونات الأسلوب إذا أن الأسلوب هو الذي يميز بين أديب وآخر، ويعد من الناحية النظرية هو الرجل، حيث يري بتنام (puttenham) أن الإنسان ليس إلا ذهنه في حين يرى هيلس ميلر (miller j.hillis) أن البحث عن أنا المؤلف في الإنتاج، بدلاً من النظر وراء الإنتاج عن ذلك الأنا[(3)].

والمفردات تحمل دلالات مختلفة تكتسبها من بيئات متنوعة، فهي في المتجمعات العربية غيرها في المجتمعات الغربية، وترتبط العناصر اللغوية المختلفة ضمن علاقتين من العلاقات اللغوية، الأولى تسمى العلاقات التسلسلية الأفقية التركيبية والثانية يطلق عليها العلاقات العمودية التقابلية النظامية ، النوع الأول من العلاقات يضفي على النص طاقات شعرية ودلالية عالية المستوى تؤدي إلى توسيع الفضاء الدلالي في حالات الانزياح المختلفة ، أما النوع الثاني - خاصة الحقل

([1]) الشيخ، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ص350.

([2]) الفار، مصطفي محمد، الشاعر أبو سلمي أديباً وإنساناً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،1985، ص184.

([3])روثفن، ك.ك. قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1،1989. ص206، 210 .

المعنوي منه - فهو يعطي صورة كلية عن الحقول الدلالية في النص الأدبي، مما يمنح الأحكام– في هذه الحقول- رؤية شاملة[1].

ويعني الحقل المعنوي : الميدان الذي ترتبط به مجموعة من المفردات، كحقل الألوان، أو أسماء الأسد، أو غيرهما[2].

وتجدر الإشارة إلى أن تحليل الكلمة الشعرية - بكافة ظلالها ومظاهرها وايحاءاتها- أداة لفهم نشاط الأفكار، وحركة المشاعر، وتكوين الآراء وتطورها. كما أن القارئ الذي لا يهتم بالأسلوب يفهم فهما يائساً الأفكار والصور، مثله مثل الذي لا يتحسس تفاعل الألوان في اللوحة، ولا ينظر إليها متكاملة، ولذلك لا يفهمها في الحقيقة؛ لأن تفاعل الألوان من أول عناصر الصور المرسومة[3].

وبما أن الفصل يركز على الحقل الدلالي في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ضمن ما يسمي بـ (المعجم اللفظي)، فإن ذلك يتطلب من الباحث أن يقوم بعملية رصد للحقول، التي لجأ الشاعر إلى استعمالها، وهي كما يلي:

أولا: حقل المرأة:

لقد احتل هذا الحقل المساحة الأوسع في معجم الشاعر وفق نظرة منعمة في النصوص الشعرية؛ لذا آثره الباحث في التقدمة.

وقسمه الباحث إلى فرعين، هما:

أ- المرأة جسداً.

ب- المرأة تجريداً.

احتلت المرأة مركزاً مرموقاً في الشعر العربي القديم والحديث على حد سواء، فهي كانت وما تزال ملهمة للشعراء، ومحفزاً من محفزات التعبير الفني الراقي، أياً كان حضورها، وعلى الرغم من احتفاء القصيدة العربية بالمرأة، بوصفها كائناً حياً

([1]) عبابنة، يحيى، الرؤى المموهة، قراءة في ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"، عمان، الأردن، د ط، 2001، ص60.

([2])المرجع نفسه، ص60 و61.

([3])تشيتشرين، أ.ف. الأفكار والأسلوبدراسة في الفن الروائي ولغته ، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، 1964، ص21،91.

من لحم ودم وروح تحب وتعشق، إلا أنها بالإضافة إلى ذلك قد أخذت أبعاداً ودلالات إلهية، أن أصبحت رمزاً للذات الإلهية لدى شعراء التصوف، أو رمزاً للوطن عند بعض الشعراء المحدثين.

إن قراءة ديوان الشاعر عبد العزيز خوجة تنبئ بأن المرأة تتبوأ محوراً هاماً فيه، تكاد تطغى على سائر المحاور الأخرى، أو تصادرها، فقد كرس معظم قصائده للمرأة. ويرى بعض دارسي شعره أن (المناجاة الإلهية) أكبر الألوان وأعمقها في ديوانه، إذا قرئت قصائده الغزلية وأوّلت على أنها مناجاة للذات العلية[1]. وما يميل إليه الباحث، هو أن أكبر الحقول لدى الشاعر حقل المرأة؛ ولذلك جعله أول حقوله.

أ- **المرأة جسداً:**

والسؤال الذي يتبادر للذهن في هذا المقام هو، هل الشاعر خوجة شاعر غزلي، بمعنى أنه في غزله كامرئ القيس أو ابن أبي ربيعة ،أو نزار قباني مثلاً.؟ في الحقيقة كما يبدو للباحث أنه لا هذا ولا ذاك. إنه صوفي في غزله، وعلى الرغم من أنه إنسان جياش العاطفة ومفعم بالمشاعر والأحاسيس، ومحب للجمال - وخاصة الجمال الذي يتمظهر بالمرأة ، وأنه استطاع أن يرقى بعواطفه ومشاعره عن العلائق المادية، وأن ينأى بشعره عمّا يلوث المرأة ويسيء إلى سمعتها، ويخدش مبادئها وكرامتها؛ لذلك فهو ينظر إلى الحب ، فيراه رمز بقاء واستمرارية وجود، ويجد في حالة الحب تواصلاً من شأنه القربى والصلاة والرقي، وخبايا وجد وارتعاش كلمات تفوق الوصف [2]. وبدت المرأة في شعر عبد العزيز خوجة في ظاهرتين شعريتين غزليتين، هما:

1. الغزل العذري العفيف، حيث عده النقاد والدارسون امتداداً لبني عذرة في غزلهم، من حيث الوفاء الدائم للمحبوبة ، والتراكيب المليئة باللهفة إلى الحنين واللقاء النادر بين المحبين [3]. ويرقى هذا الغزل بعفته وروحه المفعمة بالحنين إلى النقاوة والطهر في استحضاره للمرأة ومعبراً عن الذات.

([1]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص42.

([2]) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد، ص234.

([3])المرجع نفسه ، ص223،224.

2. الغزل الصريح. الذي بقي عند حدود اللياقة، ولم يتجاوز إلى الفاحش والبــذيء، على الرغم من أن الشاعر وصف محاسن المرأة ومظــاهر جمالهــا، كالجيــد والخصر والشفتين[1] فلاغرو في ذلك فهو إنسان سوي مفطور كغيره على حب المرأة، وعشقها والتودد والتقرب إليها، فمن الطبيعي أن تجد في شــعره مثــل ذلك[2].

ويستطيع القارئ أن يتحسس صورة واضحة للمرأة التي يتغزل بهــا الــشاعر عبد العزيز خوجة، سواء أكانت امرأة حقيقية ، أم امرأة رامزة للوطن الذي يحرقــه الشوق إليه كلما نأت به الدار، أو للذات الإلهية التي يـ صل عشقه إليها حد التماهي أو الاندماج بهاوعلى أي حال، فالو اقف على ديوان الشاعر، تتبدى له مجموعة مــن الملاحظ، لعل أهمها ما يلي:

1. **الملحظ الأول**: وهو ما يتعلق بأسماء النساء الواردة في ديوانه واللاتــي وجــه إليهن خطابه الغزلي، وهن : ليلى[3]، سلمى[4]، سعاد[5]؛ فقد وردت ليلــى فــي ديوانه اثنتي عشرة مرة، أما سلمى فوردت مرة واحدة، في حين وردت ســعاد مرتين.

ولعله قد قارب صورتها لدى الجاهليين، إذ كانت لديهم صائدة تسبي العقــول ولصيدها مذاق الحنظل [6]والحديث عن ليلى لا يخرج عن العفة ، فهي أيضاً ســيدة ممنعة دأبها النفار إذا ما دنا منها أحد، وليلى خوجة وإن استراحت للقيــاد، لكنهــا سرعان ما تعود للعناد، يقول:

([1]) خوجة، عبد العزيز محيي الدين، رحلة البدء والمنتهى، ديوان شعر، دار الأبحاث للترجمــة والنشر والتوزيع، ط2، 2010 ، ص63،

([2]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص42.

([3]) خوجة، رحلة البدء والمنتهى، ديــوان شــعر ص41، 88، 92، 164، 165، 172، 274، 294، 296.

([4]) المرجع نفسه، ص88.

([5])المرجع نفسه ، ص258، 372.

([6]) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقــد الحــديث، مكتبــة الأقصى، عمان، الأردن، د ط، 1976، ص149.

جَمَحَتْ ثمّ اسْــتَراحَتْ لِلْقِيادِ ثمّ لانَتْ ثمّ عــادتْ لِلْعِنادِ[1]

وأحياناً تتجزه بعض مطالبه، وتنيله شيئاً من إربه.

أقْبَلَــتْ لَيْلَـــى عَلْينــا مَرْحَبَــا

إنَّ لَيْلَـــى أَنْجَــزَتْنا الْمَطْــلَبــا

سَكَّنَتْ رَوْعَ فُــؤادي فارْتَـــوى

بِلِــقَـــاءٍ نـــلِـْــتُ فيـــهِ الأرَبـــا[2]

أما سعاد، فيذكرها الشعراء كلما اشتد بهم القلق، يبثونها همـــومهم وآلامهـــم، بوصفها رمزاً للسعادة وهكذا فعل خوجة مع سعاده حينما كان مرتعش الفؤاد ، فـــي قوله:

ما الّذي تَبْغِينَ مِنّي ياسُعَادْ؟

إنَّ قلْبي في ارتعاشٍ وارْتِعادْ[3]

2. **الملحظ الثاني**: ويتعلق بصفات النساء الواردة في الديوان.

وقد تتبع الباحث القصائد الغزلية في ديوان عبد العزيز خوجة، فوجدها صفات وأوصافاً عامة تنطبق على أي امرأة،حاله كحال الشعراء الغزلين من قبله.

فهي ذات عينين تشبهان البحر صفاء واتساعاً [4]، أو كـــسواد الليـــل المعربـــد بالنجوم والضياء[5]عبيرها يفوح في كل ركن [6]،كفها نـــدي [7]، وجههـــا البـــدر والقمر[8]، خطواتها إيقاع سحري[9].

([1]) خوجة، ديوانه، ص88.

([2])المرجع نفسه، ص92.

([3])المرجع نفسه، ص258

([4])المرجع نفسه، ص42.

([5])المرجع نفسه، ص 42.

([6])المرجع نفسه، ص45.

([7])المرجع نفسه، ص61.

([8])المرجع نفسه، ص 63.

([9])المرجع نفسه، ص63.

بسمتها وعد في خفر [1]، ضحكتها أفراح الوتر [2]، شفتاها لوز عنـــاب ورد أحمـــر كالجمر [3]، شعرها ذهبي مسدول مجدول [4]، ريقها المعـــسول إكـــسير العمـــر [5]، أنفاسها في داخله سكر يعربد في الجسد [6]، نفورها كـــالمهرة الأصـــيلة [7]، هلاَّتهـــا مواسم الربيع [8].

3. **الملحظ الثالث:** يركز الشاعر على وصف عيني محبوبته، حيث حظيت العـــين في شعره بمكانة عالية، فهي سبيل الشاعر إلى تحقيق الوصال، كما أنها مـــوطن الجمال البشري، خاصة الأنثوي منه، وبها يلمح هذا الجمال، بالإضافة إلى أنهـــا ذاتُ لغات عدة، فهي تعبر وتضحك، وتحزن وتشكو، وتناجي وتعشق، وتفـــضح حال المحب، ولها -أيضا- قدرة على الحوار [9]، ويعد خوجة كـــلاً مـــن العـــين والثَّغْر قصيدة، وذلك في قصيدته الموسومة بـــ "مسافر في عينيها"، يقول:

الْعَينُ قصِيدَةْ
الثّغرُ قصيدَةْ
والخُطوةُ إيقاعٌ سِحْري
والبَسمَةُ وعدٌ في خَفَرِ [10]

ويسفر عن قدرة العين على الحوار والتوسل في قصيدته "يا أحلى النساء"، بقوله:

هل تَذْكُرينَ الأمسَ

([1]) خوجة، ديوانه، ص63.
([2]) المرجع نفسه، ص63.
([3]) المرجع نفسه، ص63.
([4]) المرجع نفسه، ص63.
([5]) المرجع نفسه، ص63.
([6]) المرجع نفسه، ص73.
([7]) المرجع نفسه، ص 88.
([8]) المرجع نفسه، ص185.
([9]) الخمليشي، حورية، الخطاب الشعري العاشق والإبداع دراسة في شعر عبد العزيـــز محيـــي الدين خوجة، ص49، 50.
([10]) خوجة، ديوانه، ص63.

حينَ سألتنِي
عَيْنانِ منْ فَرْطِ الْجَوى
بين التولّهِ والذهولْ (1)

ويمكن تقسيم العين في شعر عبدالعزيز خوجة تبعاً للرموز والإيحاءات، التي تراهن عليها الرؤية الشعرية لها، إلى ما يلي:

أ. **العين الصوفية**: المسكونة بأحلام ورؤى لا متناهية، والمعبرة عن لحظات الوجود في المسافة الممتدة في اللا نهائي، حيث تتحول إلى فضاء للترحال في عين محبوبته، كما يتبدى فيها حقيقة الجمال الذي يغمر الكون، وفيها ايضا- شوقه إلى الغرق في بحرها(2).

ب. **العين العاشقة**: يجد الشاعر في عيني محبوبته كلَّ معاني الحياة، فهما واحتان، نجمتان في بحر، بحيرتا حنان، زورقا نجاة، والحسن يختصر فيهما، ومنهما تعلم أغنى الوفاء(3). فقد جعلهما أغنية في قصيدته.

ج. **العين الباكية**: وهي عنوان المحبة والمشاركة الوجدانية، فالبكاء عنده أوبة العاشق، ولوعة على الفراق، وفيه حنين إلى المحبوبة(4).

4. **الملحظ الرابع**: ألفاظ الحب والغزل، تكاد هذه الألفاظ تتشابه عند عبد العزيز خوجة وغيره من شعراء الغزل سواء أكانوا عذريين أم من ذوي اتجاه الغزل الصريح، وقد جعل بعض هذه الأوصاف عناوين لكثير من قصائده، مثل "أحلى النساء"(5)، "حبيبي"(6)، "غرام"(7)، "نور على نور"(8).

---

(1) خوجه، ديوانه، ص105.

(2) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص52.

(3) خوجه، ديوانه، ص60.

(4) المرجع نفسه، ص66.

(5) المرجع نفسه، ص 42.

(6) المرجع نفسه، ص 68.

(7) المرجع نفسه، ص 78.

(8) المرجع نفسه، ص79.

"بحر العيون"[1]، "روعة اللقاء"[2]، "أحبُّك"[3]،"وَجْد"[4]، "ملتاع"[5]، "شجن"[6]، "عــذاب البوح"[7]، "يقظة الشوق"[8]، أميــرة القلــوب "[9]، "أنــشودة العــشق "[10]، "حبيــب الأمس"[11]، "ودع غرامك"[12]، لا أيها الحب "[13]، "عــروس الهــوى "[14]، " أوبــة العاشق"[15]، "تحية عاشق"[16].

وثمة ألفاظ أخرى وردت في ثنايا قصائده، مثل:

تبــاريح الغــرام"[17]، "اللقــاء"[18]،"البــدر المنيــر"[19]، شــجو[20]، رشــفت[21]، ضممتها[22]،جحــود[23]،كــلف[24]،تمرد شوق[25]، حرقة[26]،أنين[27]،

([1])المرجع نفسه، ص 81.

([2])المرجع نفسه، ص 92.

([3]) خوجه، ديوانه، ص101.

([4])المرجع نفسه، ص119.

([5])المرجع نفسه، ص129.

([6])المرجع نفسه، ص134.

([7])المرجع نفسه، ص151.

([8])المرجع نفسه، ص 154

([9])المرجع نفسه، ص 160.

([10])المرجع نفسه، ص171.

([11])المرجع نفسه، ص 217.

([12])المرجع نفسه، ص 232.

([13])المرجع نفسه، ص247.

([14])المرجع نفسه، ص276.

([15])المرجع نفسه، ص277.

([16]) المرجع نفسه، ص292.

([17])المرجع نفسه، ص39.

([18])المرجع نفسه، ص40.

([19])المرجع نفسه، ص42.

([20])المرجع نفسه، ص43

([21])المرجع نفسه، ص45.

([22])المرجع نفسه، ص45.

([23])المرجع نفسه، ص48.

([24])المرجع نفسه، ص48.

([25])المرجع نفسه، ص50.

([26])المرجع نفسه، ص52.

([27])المرجع نفسه، ص52.

هيام[1]، الصفاء[2]، الوفاء[3]، دلال[4]،الآهة[5]،القلق[6]، قيد الغرام[7]، الــشك[8] هــوى سرمدي[9]، غرام ندي[10]،الوصل[11]،الطيف[12]،نيل[13]،صادي[14]، تباريح الحب[15]، الأشواق[16]، حراس المساء[17]،السكرة[18]،النظرة[19]،متيم[20]،العتاب[21]،يخفق[22]،

الشحاذ[23]، لوعة[24]، ود[25]، الظنون[26]،

([1])خوجه، ديوانه، ص53.
([2])المرجع نفسه، ص54.
([3])المرجع نفسه، ص54.
([4])المرجع نفسه، ص55.
([5])المرجع نفسه، ص60.
([6])المرجع نفسه، ص60.
([7])المرجع نفسه، ص62.
([8])المرجع نفسه، ص52.
([9])المرجع نفسه، ص67.
([10])المرجع نفسه، ص67.
([11])المرجع نفسه، ص68.
([12])المرجع نفسه، ص71.
([13])المرجع نفسه، ص78.
([14])المرجع نفسه، ص88.
([15])المرجع نفسه، ص98.
([16])المرجع نفسه، ص100.
([17])المرجع نفسه، ص115.
([18])المرجع نفسه، ص119.
([19])المرجع نفسه، ص 119.
([20])المرجع نفسه، ص132.
([21])المرجع نفسه، ص144.
([22])المرجع نفسه، ص164.
([23])المرجع نفسه، ص177.
([24])المرجع نفسه، ص183.
([25])المرجع نفسه، ص167.
([26])المرجع نفسه، ص186.

ب - المرأة تجريداً:

اتخذت المرأة منحى آخر في شعر عبد العزيز خوجة، بعيداً عن المرأة الكائن الحسي الذي يرتبط بالمتعة واللذة، فكانت بمثابة النافذة التي يطل من خلالها الشاعر على العالم المطلق، عالم الجمال (1)حيث قاد الحب الشاعر إلى الوجد من مستوى بشري حسي إلى مستوى علوي إلهي وتبعا لذلك، فقد تلونت مفرداته بهذا اللون الجديد من الحب، فانزاحت عن معانيها الأصلية لتكتسب معاني جديدة مبتكرة [(2)]. وسيرجأ تفصيل الحديث في هذا الحقل الفرعي إلى حقل التصوف لعلاقته الوطيدة به.

ثانياً: حقل المكان:

يشكل المكان جزءاً من ذاكرة الإنسان، خاصة إذا كان الوطن مولده، وفيه تكونت ثقافته ونمت شبكة علاقاته مع من حوله، ومن خلاله تتحدد القيم الروحية والمعرفية والإنسانية لديه، وذلك عبر ما يمور فيه من فكر وثقافة ، فالإنسان- بطبيعة الحال- ابن بيئته، وعبر المكان تتضح رؤيته تجاه الكون والإنسان والحياة، على اعتبار أن النظرة إلى المكان تتجاوز الأبعاد الجغرافية . والأمكنةلها سحرها الخاص ، وروح المكان مهم جداً لحد كبير للشاعر.

وتزداد تجارب الإنسان كلما تنوع اتصاله بالمكان، كما أن شخصيته تصقل عندما يتصل بالآخر، ويتبادل معه الأفكار ووجهات النظر فعلاقة الإنسان - إذن – بالمكان علاقةحميمة مفعمة بالحنين الدائم وقد التفت النقد الحديث إلى أهمية المكان في العمل الأدبي كجزء مهمكون أساس من مكونات النص الأدبي، خاصة العمل الروائي . لأن الحركة في الأحداث تتطلب أكثر من مكان [(3)]. ولا يعني ذلك أن الخطاب الشعري

([1]) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة ، ص58.

([2]) فاضل، جهاد، القيثارة والمغني، ص7، 8.

([3]) الموسوي، محسن جاسم، الرواية العربية النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص205.

أهمل المكان، ولم يعتن به، بل على العكس من ذلك، فقد أضحى المكان في الشعر العربي الحديث يتمتع باهتمام كبير.

والشاعر عبد العزيز خوجة واحد من الشعراء الذين يحضر المكان في شعره كثيراً.يرى أن تكون روح المكان عبر الزمن للشعر أو الفكر متشبعة فيه [*] ولكل مكان من الأماكن خصوصية لديه، وميزة يمتاز بها عن غيره.

ومن الأماكن التي يقف عليها قارئ ديوان خوجة، ما يلي:

1- الأماكن المقدسة:

أ- مكة المكرمة:

وهو المكان الذي شهد مولده، حيث كان لنشأته في هذه البقعة الطاهرة أن اكتسب المحتد الأصيل والأخلاق الفاضلة، والإيمان وتحدي الصعاب، فلا عجب أن يشدو بها ويتغنى بسحرها، فنقلها على أجنحة الحلم والرؤيا إلى عالم ترسمه براءة الطفولة ووداعتها[1].

يقول خوجة في قصيدته الموسومة بـ "غربة".

إيهِ يَا مَكَّةَ الْهُدَى لِلبَرايا
وَجُذُوري في رَوْضِكِ الْمِعطارِ
واسْتَطابَتْ أطْيافُ مَكَّةَ فِكْرِي
فَهْيَ داري وقِبْلَتي وفَخَاري
تِلْكَ أضواءُ مَكَّتي في كِيانِي
وعِناقُ العُشَّاقِ للأسْتارِ[2]

ولمكة في ديوان خوجة مكانة هامة لا تعلوها ولا تدانيها مكانة، فهي علاوة على أنها أول مكان ألفه ذلك الفتى، فهي أروع مكان في الوجود، تزحف إليها

---

[*] مقابلة مع الشاعر في منزله ،الثلاثاء 1432/3/5هـ

([1]) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد، ص15.

([2]) خوجة، ديوانه، ص311.

الخلائق من كل فج عميق، ليغسلوا قلوبهم، ويعطروا أرواحهم، ويتقربوا إلى خالقهم، ويستمطروا عفوه وغفرانه"[1].

ولدى تتبع الباحث تكرارات ورود هذا المكان (مكة) في ديوان الشاعر وجدها قد تكررت إحدى وعشرين مرة، فأحياناً وردت باسم مكة [2]وحيناً جاءت باسم البيت [3]، أو البلد[4]، بيت الله[5]، أم القرى[6]، مسراك[7]، الحرم[8]، البيت العتيق[9]، البلد المقدس[10]، كعبتي[11]، رحبة السلام[12]، مقام الخليل[13]،بيت الإله [14]، موطن الكلمة[15].

ب- المدينة المنورة:

تعدُّ هذه المدينة المكان الثاني، من حيث حضورها في ديوان الشاعر، فهي تشكل مع أختها (مكة) موطن الحب والطهر والقداسة، فقد أراق على أعتابها عواطفه وأشواقه وأشجانه وحنينه[16]. فهو أسير غرامها وغرام مساكنها، يتوجه إليها طالباً من الرب الغفور الرحمة والعطف. يقول خوجة في قصيدة "غربة":

يا رِفاقي: والرَّكْبُ يَحْدُوهُ رَكْبٌ

([1]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص127.

([2])خوجة، ديوانه، ص311.

([3]) المرجع نفسه، ص352.

([4])المرجع نفسه، ص352.

([5])المرجع نفسه، ص348.

([6])المرجع نفسه، ص362.

([7])المرجع نفسه، ص352.

([8])المرجع نفسه، ص421.

([9])المرجع نفسه، ص360.

([10])المرجع نفسه، ص421.

([11])المرجع نفسه، ص312.

([12])المرجع نفسه، ص312.

([13]) المرجع نفسه، ص311.

([14])المرجع نفسه، ص328.

([15])المرجع نفسه، ص360.

([16]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص138.

لِمَـزارٍ مَـنْ رامَـهُ لا يُـمـاري

يا رفــاقي: منْ حــلَّ فـــي رَوْضِ طَه

بَشِّروهُ بِـحَـوْزَةِ الأوطـــارِ [1]

وقد أشار الشاعر إلى هذه المدينة الحبيبة حيناً باسمها، وحينــاً آخــر بأحــد متعلقاتها، مثل:

طيبـــة[2]، المـــزار[3]، روض طـــه[4]، روضـــكم[5]، روضـــك[6]، ربـــى طبية[7]، البلد[8] ثنيات الوداع [9]، مسجد التقوى[10]، البقاع[11]حضرة الهــادي[12]، البقيع[13].

2- الأماكن الآخرى:

أ- مصر:

ويذكرها، حيث ذكريات الأمس، وعودة العاشق إليها، وقد وقف تجاه الأماكن، تأخذه الغبطة من كل جانب، مشهد بلغة الصمت، وتكتنفه الدموع، والنيل شاهد على هذه اللحظة الغامرة بالوجع وألم الفراق، ويسترجع في هذا الموقف امرأ القيس الذي

([1]) خوجة، ديوانه، ص312 -313.

([2]) خوجة، ديوانه، ص335.

([3]) المرجع نفسه، 312.

([4])المرجع نفسه، ص313.

([5])المرجع نفسه، ص336.

([6])المرجع نفسه، ص348.

([7])المرجع نفسه، ص 345.

([8])المرجع نفسه، ص353.

([9])المرجع نفسه، ص356.

([10])المرجع نفسه، ص357.

([11])المرجع نفسه، ص357.

([12])المرجع نفسه، ص358.

([13])المرجع نفسه، ص359

يعد أول من وقف واستوقف، وبكي واستبكى [1]. يقول عبد العزيز خوجة في قصيدة "أوبه العاشق".

يا مصرُ، نِيلُكِ
قد رَواني بِاليقينْ
ونهلْتُه، فَتَعَرَّقَتْني ضِفتَاهُ
ولِلْهَوى أَلَقٌ وَطينْ!...

... ...

وَدَعْتُها، وتَرَكتُها في أَضلُعي
وتَرَكْتَنَا يا نيلَنا في أضلُعِكْ[2]

ولا يفوت الشاعر، وهو يبث لواعج الحنين ولوعة الشوق لمصر، أن يذكر بعض الأماكن فيها، لصلة القربى الروحية والنفسية بها، مثل : النيل[3]، مقام الحسين[4]، الدلتا[5].

ب- لبنان:

للبنان سحرها الخاص، وجمالها ا لمتميز عند الشاعر، فالحسن لبناني، فهي مرصعه بالألق، مؤتزرة بالأرز المتضمخ بالعبق، شمسها ضاحكة، وبدرها يحلو في سمائها، والهوى ولد من أرزها، ثم نطلق.

يقول خوجة في قصيدة بعنوان "حن إلى الغرق"

مَنْ قَالَ إِنَّ الحُسنَ لُبنَاني صَدَقْ
هَذا الْجَمَالُ الْفَرْدُ فيها قَد نطَقْ
يَا بِنتَ لبْنَانَ المُمَجّدِ في الأُفُقْ
وُلِدَ الْهوى مِن أَرزِكُم ثمَّ انْطَلَقْ

([1]) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد، ص 308،306.

([2])خوجة، ديوانه، ص278،279،280.

([3])المرجع نفسه، ص277.

([4])المرجع نفسه، ص278.

([5])المرجع نفسه، ص279.

الشمسُ تَضْحَكُ في الرَوابي وَالشَّفَقْ[1]

وهي موطن التسامح بين الأديان، ووطن الحضارة على مر الزمان، وغرامها قدر، أما فردان ، وأموري، وصخرة الروشة، وغيرها من الأماكن في لبنان، فهي معزوفة صاغها سحر الوتر، أما جمال غيدها، فكم فؤاد هام فيه، ثم تاه.

وارتباط الشاعر بهذه المدينة يتجاوز علاقته الدبلوماسية، حيث عاش فيها حياة الحب ، فقد عشق هذه المدينة وأحبها كما تُحب النساء، فهو يخاطبها كأنها امرأة ويخاطب للمرأة كأنها مدينة . فهناك مدن لا تخاطب بأقل مما تخاطب به النساء لجهة الجمال والغموض والحب[2].

ولا ينسى أثناء غزله بلبنان، حسناواتها وسهولها وجبالها، أن يعلن حزنه والآمه على نار الفتن المشتعلة فيها، وقد أثخنتها الجراح، حتى ضاقت بأهلها، وضاقوا بها، فيدعو ساستها إلى الاتحاد ونبذ الخلافات وجمع الكلمة.

ج- المغرب:

وردت في قصيدته "وداعاً يا مغرب" وقد كشف الحوار الذي دار بين الشاعر ومحبوبته عن مكان مولد كل منهما ونسبه. يقول خوجة:

"مَنْ أَنْتِ؟ " قُلْتُ، فَرَدَّ مَبْسِمُها "مِنْ مَوْطنِ الأمْجَاد والْكِبَرِ"
"مِكْناسُ أَهْلي مَنْ ألوذُ بِهِمْ والدَّارُ في أكدَالَ لَلسَّمِرِ"
"عَلَويةٌ حَسَنّيةٌ نَسَبي أَجْدادُنا كَالأَنْجُمِ الْغُرَرِ"
"مِنْ أيْنَ " قالَتْ، وَهْيَ تَسْأَلُني في رقَّة الانْسامِ بِالسَّحَرِ
"أمُّ القُرى بَلَدَي وَلُدتُ بِها في مَكَّةَ الخَيْرَاتِ لِلْبَشَرِ"
"مَنْ ها هُنا وُلِدَ الْهُدى وسَرَى بِالنُّور للأَمصَارِ والْحَضَرِ"[3]

([1])المرجع نفسه، ص143.

([2]) فاضل، القيثارة والمغني، ص43.

([3]) خوجة، ديوانه، ص288،289.

ولكن هذا التقابل المكاني الذي أظهره الحوار وعنيت به القصيدة والذي أبـرز توافقاً بين الشاعر وفتاته من حيث النسب والانتماء إلى آل البيت الأطهـار، ر بمـا يكون كما يقول بلمليح:

"إنها علاقة الاحتماء والرجوع إلى الأصل، علاقة تكثيف الفضاء إلى أقـصى حد ممكن؛ لأن الذات الإبداعية تتفاعل في مستوى الروح مع ذات إنسانية تـشترك معها في العرق والنسب والطهر، كلها أمور تحتمي بها الذات لأنها تذكرها بالفضاء المكثف الذي تنتمي إليه وتحن إلى مرابعه، وثم تتمنى الرجوع إليه كلما اشتدت بهـا الغربة وامتدت بها شساعة السفر"[(1)].

ويلمس القارئ اغتراباً مكانياً، بين حين وآخر، يقابله حنين دائم إلى أول منـزل ألفه (مكة)، وصراعات تترى تعيشها الذات وتتعايش معها، ترافقها آمال عراض مـع إصرار على العودة إلى حيث تجد الطمأنينة والـسكن إنهمـا ضـديتان وإشـكاليتان (الاغتراب والحنين) يعيشهما خوجة على المستوى النفسي والنص الشعري، ينازعـه اغتراب له ما يبرره وحنين دائم له ما يبرره أيضا.

د - الرصافة والجسر/العراق:

إنها أرض عيون المها، والألحاظ التي كأنها السهام، أ رض عشتار، ولكن ليلى التي تسكنه مازال يبحث عنها في رحلةٍ قلقةٍ عاشقة ، سواء أكانت ترمز إلى الأرض الطهور (مكة)التي لا تفارقه ، أم إلى الذات الإلهية التي يحاول أن يرقى إلى مقامها الأعلى. يقول خوجة في قصيدته"عذراء الرصافة" .

أعِيدي لنا عهدَ الصَّبَابَةِ والشِعـــــرِ
كبــوْحِ الهوى بين الرُّصافةِ والجِســرِ
عُيونُ الْمَها، بلْ قُل لِحــــاظُ حبيبتي
نثرنَ سِهَامَ الحُبِّ فــي الخَافِقِ الحُرِّ[(2)]

وتاريخ العراق المجيد يجعل الشاعر يتفاعل بلاشعور[(*)]

([1]) بلمليح، إدريس، رحلة القلق والعشق، ص207.

([2]) خوجة، ديوانه، ص 273.

[(*)] مقابلة مع الشاعر في منزله، الثلاثاء 1432/3/5هـ

هـ - الحجاز:

جاء ذكرها في قصيدة بعنوان "أنت الوطن"حيث حالة الاندما ج بين المحبوبة والوطن، أو بين الوطن المحبوبة، يقول:

أَنتِ الْوطنْ أَنتِ الْحنَانْ والشَجَـــنْ
أَنتِ الْحِجازْ والْهِضــابْ والْحَـــزَنْ
أَنتِ السَراةْ وتِهــامــةُ المَجْــدِ الأَغَــنّ(1)

وتظهر المرأة – في هذا النص – المعشوقة للشاعر، وكأنها الوطن والسكن إنه التماهي بين المرأة والطبيعة، حيث يسكن الحب جميع عناصر الطبيعة والوجود . فثمة تبادل في عناصر الجمال بين الطبيعة والمرأة(2).

و- باريس:

جاءها الشاعر يحمل حباً، ففي أعطافها خط الهوى قدره، وبين دروبها طاب، حتى رقص طرباً وجذلاً، وبين أحضانها تساقيا كؤوس الغرام بتحنان، يقول خوجة في قصيدته "لقاء في باريس".

طابَ الْهَوى في حُضْنِها حتَّى انْتَشى طَرَباً
وسَقى بِتَحنانٍ لَــيالي الْوَصْلِ والأمَلا
باريسُ في أَعْطافِها خَطَّ الهَوى قدراً
عَرَفتْ مَفاتِنَه فما بَخَلتْ وما بخلا
جِئناكِ يا باريسُ عُشَّاقاً على أملٍ
قَلبانِ فاضا بِالْهَوى لَمْ يَعْرفا مَلَلا(3)

(1) خوجة، ديوانه، ص59.

(2) فاضل، المنارة والبحار، ص70.

(3) خوجة، ديوانه، ص294.

ولكن ما هو العشق الذي حمله إلى باريس، ومن هي المعشوقة التي فاض قلبها غراما به، وطارحها غراما مثله؟ إنها ليلى التي ورد ذكرها في قصيدته المشار إليها سابقاً. ولعل الشاعر صادف ليلاه في باريس حقيقةً[*].

إنها ليست ليلى المرأة الجسد، التي علقها، وذاب بها وجداً، بل لعلها أطياف الأرض المقدسة، التي أثارت أشجانه في غربته، وأوقدت نـار المحبـة فـي فؤاده[1] وهذه قراءة أخرى لليلى وتأويل آخر لها، يتباين عن القراءة والتأويل الـذي سيأتي الحديث عنه في حقل العشق الإلهي أو العرفاني الصوفي.

ز- **موسكو**:

حيث الصقيع وارتعاد الفرائص من شدة البرد، يتذكر ليلى سحر الدفء ومـا يرومه من أمن وأنس بقربها . صورتان تتقابلان، فتكشفان عن وحشة الغربة والشوق إلى الوطن.

يقول خوجة في قصيدة بعنوان "ليلة شتاء في موسكو".

الثَّلجُ يَغْمُرني لَيْلايَ فَاقتَربي

رُوحي الْفَرَاشةُ قَدْ تاقَتْ إلى اللَّهَبِ

لَيلايَ في اللَّيْلُ مَنْ إلّاكِ يُـؤْنِسُني

في وَحشَةِ الْكَونِ والأَشْباحِ والتَّعَبِ

قَدْ غَابَ طَيْفُكِ عنّي في الدُّجى رَدَحاً

يا مَنْ نَأَيتِ بِلا عُذْرٍ ولا سَبَبِ[2]

ح- تركيا:

---

[*] مقابلة مع الشاعر في منزله، الثلاثاء 1432/3/5هـ

(1) بلمليح، رحلة القلق والعشق، ص 203.

(2) خوجة، ديوانه، ص296

بدالرتباط الشاعر بهذا المكان من خلال ارتباطه بالجمال الأنثوي، ولعل جملته الشعرية و"يبقى الهوى حُلما " التي اتخذها عنواناً لقصيدته، وختم بها أيضا عجز بيتها الأخير باستبدال حرف السين بالواو والذي يدل على الاستقبال - إرهاصا للحب العرفاني الذي بلغ ذروته في "أسفار الرؤيا" يقول خوجة في قصيدة "ويبقى الهوى حلما":

في عَيْنِها سَكَنَ الْحُبُّ في

صَمْتٍ وفي قَلْبِهَا اضطرَمَا

قالَتْ وفي صَوْتِها شَجَنٌ

أَنَلْتَقي مرَّةً؟ رُبَّمَا...

فَقُلتُ في وَلهٍ: رُبَّمَا

لَكِنْ سَيَبقى الْهَوى حُلُما(1)

ثالثاً: حقل الأعلام:

ذكر الشاعر في ديوانه أربعة أنواع من الأعلام، قسمها الباحث في أربعة أقسام:

أ- أعلام الرسل والملائكة :

لم يذكر الشاعر من الرسل والأنبياء إلا محمداً صلى الله عليه وسلم ، ويوسف عليه السلام، وكذلك من الملائكة إلا جبريل عليه السلام.

1- محمد صلى الله عليه وسلم .

ذكره الشاعر في أكثر من موضع في ديوانه، تارة باسمه محمد، وتارة أخرى بأسمائه الأخرى، أو بصفاته، أو بما يشير إليه، أو بإنابة الضمير عنه، مثل:

محمد(2)، أحمد(3)، المصطفى(4)، طه(5)، المختار(6)، رسول الله(1)، حبيب الإله(2)، سيد الرسل(3)، الصاحبان في الغار(4)، خير

(1) خوجة، ديوانه، ص291.

(2) المرجع نفسه، ص 330، 349،352.

(3)المرجع نفسه، ص345، 398.

(4)المرجع نفسه، ص399، 400.

(5)المرجع نفسه، ص 312، 313، 323، 329، 339، 345، 350.

(6)المرجع نفسه، ص312.

خير الورى[5]، ثـــاني اثـــنـــيـــن [6]،خاتم الأنبياء والرسل[7]، ســـيـــد الخـــلق[8]، ابـــن عمي،الأمين[9]، صلى عليك الله[10].

يقول في قصيدته باب الهدى:

وأنَّ محـــــمَّـــــداً صدقتْ رُؤاهُ
ففـــرَّ الجهـــلُ مُنهَـــزِماً مُصـــاباً

وقدْ ضاءتْ بمولـــدهِ الدَّيـــاجي
وعـــمَّ البِشـــرُ مكَّـــةَ والشِّعـــــابا

وكـــان الكـــونُ ديجُوراً وظُلماً
فعمَّـــم أحمـــدُ العـــدلَ المُهـــــابا[11]

وجاء استدعاؤه لشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ليُنبه على غيـــاب ، أو تغييب تعاليمه وهديه عن المجتمع المسلم، وما آل إليه من فساد وتمزق وشتات.

2- **جبريل عليه السلام**:ذكره الشاعر، لما له من علاقة بمحمد صلى الله عليه وسلم، لأنه هو الذي أقرأه القرآن، ورافقه في رحلة الإسراء والمعراج.

حيث جاء مرة باسمه الصريح (جبريل)[12]، أو بما يدل عليه[13].

([1])المرجع نفسه، ص 332، 335، 338، 350.

([2])المرجع نفسه، ص331.

([3])المرجع نفسه، ص331.

([4])المرجع نفسه، ص358.

([5])خوجة، ديوانه، ص332.

([6]) المرجع نفسه، ص332.

([7])المرجع نفسه، ص341.

([8])المرجع نفسه، ص342.

([9])المرجع نفسه، ص330.

([10])المرجع نفسه، ص335 ،336،.

([11])المرجع نفسه، ص348.

([12])المرجع نفسه، ص340،341،348.

([13])المرجع نفسه، ص330.

ب- **أعلام التاريخ الإسلامي:**

كان الشاعر دائم الاستحضار للتاريخ الإسلامي، بما فيه من أمجاد وبطـــولات وأبطال صنعوا المعجزات، فمن الأعلام التي ذكرت في الـــديوان، فحينـــاً يـــذكرها بأسمائها، وحيناً آخر يذكرها بألقابها، وهي ما يلي:

1- أبو بكر الصديق رضي الله عنه(1).

2- أبو حفص (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه(2).

3- عثمان بن عفان رضي الله عنه(3)

4- على بن أبي طالب رضي الله عنه(4).

5- خديجة رضي الله عنها(5).

6- أسد الله (حمزة بن عبد المطلب) رضي الله عنه(6).

7- البتول رضي الله عنها(7).

8- خالد بن الوليد رضي الله عنه(8).

9- الحسن والحسين رضي الله عنهما(9).

10- سراقة بن مالك رضي الله عنه(10).

---

(1) خوجة، ديوانه، ص332، 333، 358.

(2)المرجع نفسه، ص333.

(3)المرجع نفسه، 333.

(4)المرجع نفسه، ص 333، 334، 458، 376.

(5)المرجع نفسه، ص 331، 363.

(6)المرجع نفسه، ص354.

(7)المرجع نفسه، 358.

(8)المرجع نفسه، ص 377.

(9)المرجع نفسه، ص 358.

(10)المرجع نفسه، ص332.

ج- أعلام الأسرة ومن لهم صلة قربى بالشاعر:

وتتجلى – في هذا الحقل -العاطفة الصادقة والمؤثرة، وقد ا قتصر الشاعر على ذكر قليل منهم، وهم:

1- هبة بنت الشاعر[1].

2- جمانة بنت الشاعر[2].

3- محمد ابن الشاعر[3]

4- عدنان أخوه[4].

5- فاروق زوج أخته[5].

6- عبدالله الجفري أحد أصدقائه[6].

7- سعيد أحد أصدقائه[7].

رابعاً: حقل الطفولة:

حظيت الطفولة باهتمام كبير في شعر عبد العزيز خوجة، فقد كتب للأطفال وكتب عنهم،وتميزت طفولته باللهو والشغب و العبث والشقاوة، فهو شقي حتى في هواه[8]. ويتذكر طفولته وأشياءه التي كان يلعب بها، المهرة السمراء، الدمية الشقراء، القطة البيضاء[9].

([1]) خوجة، ديوانه، ص318.

([2]) المرجع نفسه، ص320.

([3])المرجع نفسه، ص321.

([4])المرجع نفسه، ص315.

([5])المرجع نفسه، ص422.

([6])المرجع نفسه، ص419.

([7])المرجع نفسه، ص287.

- أعلام أعجمية، لم يرد سوى علم واحد، هو كسرى. ص340.
- أعلام المعارك الإسلامية، أشار فقط إلى بدر . ص333.

([8]) أنظر: خوجة، ديوانه، ص62.

(9) أنظر: خوجة، ديوانه، ص70، 71.

إنها طفولة ملأ ى بالفرح الغامر والسعادة الكبيرة، لذلك يحن إليها دائماً، ويكثر من استحضارها –خاصة-وهو يعيش في غربته علها تسري عنه، وتخفف بعض ألمه ومعاناته.

وإذا كانت طفولته شقية نزقة، فهي أيضا بريئة، فكثيراً ما تلازمت لفظة الطفولة مع لفظة البراءة في شعره[1] يقول في قصيدة بعنوان: "سندباد".

اذْكُريني، وأنَا طِفْلٌ بَريءٌ

أَرتَوي مِنْ نورِكِ الْهَدْيَ النَّبيلا[2].

ولعل حنينه الدؤوب إلى طفولته، مرده إلى تعبه من السبق واللهاث واللحاق بمن سبق، فله أن يفرغ ولو لبعض من الوقت، حتى يلهو كما يلهو الأطفال، لابد له من صدر حنون يغفو عليه بعد هذا التعب. إنه بحاجة إلى شط يرسو عليه بعد هذا الإبحار[3].

ومما يستوقف القارئ، وهو يتابع خوجة في شعر الطفولة، حنينه إلى أمه، حيث يناديها كطفل يعاوده النواح، وتحيط به الأشباح[4]. والصور التي يغطيها الغبار[5].

وبقيت طفولته ترافقه، حتى أصبح كهلا، فهو بحاجة إلى أن يستغرق في اللهو واللعب، فليس الصغار وحدهم من هم بحاجة إلى اللهو واللعب[6].

وعلى الرغم من براءة طفولته، وميلها إلى اللهو واللعب حدَّ الاستغراق، إلا أنها تحمل بين جوانحها حزناً وقلقاً ظلا يصاحبانه، حتى تهدج أمله بالأسى وكلل عمره بالشجن[7].

ولم يقف خوجة عند طفولته حسب، بل تجاوز ذلك إلى الطفل الذي بعث الأمل في الأمة من جديد إنه ذلك الطفل الفلسطيني الذي تغنى الشاعر بشجاعته وبطولته

---

(1) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص 131،132.

(2) خوجة، ديوانه، ص269.

(3) أنظر: خوجة، ديوانه، ص369.

(4) أنظر: خوجة، ديوانه، ص97.

(5) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد، 174.

(6) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص136،137.

(7) أنظر: خوجة، ديوانه، ص316، 317.

وتضحيته، إنه الطفل الذي دافع عن كرامة أمته، وذاد عن شرفها في وقت عز فيه الإبطال، وندرت فيه البطولة(1).

فطفل الحجارة قد أعاد للأذهان ذكرى أبطال المسلمين الأوائل، ذكرى بطـولات علي وخالد(2)إنه الطفل المقاوم، الطفل العربـ ي الذي لايساوم على قضاياه، ولاسـيما الحقوق المشروعة. حجارة الأطفال، مقوماتها القيم وعصب العروبة"(3) هاتان صورتان رسمها الشاعر للطفولة، صورة ذاتية للطفل السعودي (الشاعر) تتقاطع في خصائصها وميزاتها مع الطفولة، بغض النظر عن المكان والبيئة والمستوى الاقتـصادي . إنهـا طفولة تميل بفطرتها إلى العبث واللهو والفرح، مع ما يشوبها من مسحة حزن وألـم .

وصورة تجاوزت الذاتية، واتخذت منحى الهم العام ، والمـشاركة الوجدانيـة الفاعلـة والمؤثرة، صورة الأمل والبشرى التي جسدتها الطفولة الفلسطينية . وكأنَّ الشاعر يريد أن يسرب إلى نفوس قارئيه ، إن هذه المرحلة التي تلقى من بعـض النـاس سـخرية واستهزاء، ونظرة دونية ، هي التي غسلت بعض عار الأمة، واسـتردت جـزءا مـن مجدها وعزتها، حتى تمنى الشاعر إن يكون الشهيد، أخا الشهيد ، أبا الشهيد، أو حتـى الحجارة التي في يد ذاك الطفل العنيد.

يقول خوجة في"سفر المناجاة".

يا ليتني كنتُ الشَّهيـــــدَ
أخـــــــا الشَّـــــهيدِ
أبـــــــا الشَّـــــــهيدِ
يا ليتني تلك الحجارةُ في يدِ الطِّفْلِ العنيدْ(4)

خامساً: حقل الطبيعة:

(1) أنظر خوجة، ديوانه، ص384.

(2) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص177.

(3) كعدى، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد، ص 185.

(4) خوجة، ديوانه، ص383.

احتلت الطبيعة حيزا كبيرا في شعر خوجة وقد قسمه الباحث إلى حقلين فرعين، هما:

أ- **الطبيعة الجامدة – الصامتة - :**

ومنها ما يلي حسب ورودها في ديوان الشاعر:

الشمس[1]، السماء[2]، القمر[3]، البرق[4]، النجوم[5]، البدر[6]، الحجر[7]، الغبار[8]، الهضاب[9]، الهلال[10]، النسيم[11]، الذرى[12]، الصخرة[13]، الرياح[14]، الجبـــال[15]،

([1])خوجة، ديوانه، ص 77، 106، 128، 137، 380.

([2]) المرجع نفسه، ص 64، 79، 84، 85، 113، 121.

([3])المرجع نفسه، ص 58، 61، 65، 75، 77، 80، 86، 87، 135، 153، 380.

([4])المرجع نفسه، ص135.

([5])المرجع نفسه، ص 42، 43، 57، 75، 79، 88، 95، 107، 115.

([6])المرجع نفسه، ص 42، 63، 76، 77، 79، 83، 423.

([7])المرجع نفسه، ص 58 ، 104.

([8])المرجع نفسه، ص58.

([9])المرجع نفسه، ص59.

([10])المرجع نفسه، ص89، 423.

([11])المرجع نفسه، ص90.

([12])المرجع نفسه، ص107.

([13])المرجع نفسه، ص104،106.

([14])المرجع نفسه، ص107.

([15])المرجع نفسه، ص302.

الهــواء[1]، الصحـــراء[2]، السحـــاب[3]، الشهـــاب[4]، النـــار[5]، الجـــذوة[6]، الجمـــر[7]،البـــر[8]، تهـــامـــة[9]، البحر[10]، مطر[11]،

سحابتـــان[12]، غيث[13]، النـــدى[14]، رمـــال[15]، الريـــاض[16]، الأمواج[17]، النهر[18]، شط[19]، ثلوج[20]، نبـــع[21]، محيـــط[22]، بيـــداء[23]، الفـــلاة[24]، سهـــل[25]، صقيع[1]،

([1])المرجع نفسه، ص40.

([2])المرجع نفسه، ص54، 125.

([3])المرجع نفسه، ص372.

([4])المرجع نفسه، ص372.

([5])المرجع نفسه، ص39.

([6])المرجع نفسه، ص40.

([7])المرجع نفسه، ص64، 135.

([8])المرجع نفسه ، ص64.

([9])المرجع نفسه، ص59.

([10])المرجع نفسه، ص63.

([11])المرجع نفسه، ص 96 ، 136 .

([12])خوجة، ديوانه ، ص96، 126.

([13])المرجع نفسه، ص137.

([14])المرجع نفسه، ص188.

([15])المرجع نفسه، ص165.

([16])المرجع نفسه، ص90،42.

([17])المرجع نفسه، ص70،44.

([18])المرجع نفسه، ص112.

([19])المرجع نفسه، ص103.

([20])المرجع نفسه، ص107.

([21])المرجع نفسه، ص112.

([22])المرجع نفسه، ص374.

([23])المرجع نفسه، ص131.

([24])المرجع نفسه، ص131،125.

([25])المرجع نفسه، ص125.

جليد[2]، السفوح[3]، تـــلال[4]، كواكب[5]، مـــد وجـــزر[6]، واحتـــان[7]، اللهـــب[8].

ولوحظ عنده ذكر الألفاظ المتعلقة بالصحراء، منها:

صحارى الحياة[9]، النار[10]،

مِدية[11]، ذئب[12]، عنبر[13]، القفار[14]، ظبي[15]، الربابـــة[16]، الأقحـــوان[17]، رمـــل الفلاة[18]، أفراس[19]، طود من الرمال[20]، رمضاء[21]، ند[22]، رنـــد[23]، رمـــاد[24]،

([1])المرجع نفسه، ص185.

([2])المرجع نفسه، ص185.

([3])المرجع نفسه،ص224.

([4])المرجع نفسه، ص302.

([5])المرجع نفسه، ص395.

([6])المرجع نفسه، ص119.

([7])المرجع نفسه، ص65.

([8])المرجع نفسه، ص107.

([9])المرجع نفسه ، ص54.

([10])المرجع نفسه، ص55.

([11])خوجة، ديوانه ، ص58.

([12])المرجع نفسه، ص62.

([13])المرجع نفسه، ص112.

([14])المرجع نفسه، ص208،250.

([15])المرجع نفسه، ص112.

([16]) المرجع نفسه، ص228.

([17])المرجع نفسه، ص64.

([18])المرجع نفسه، ص125.

([19])المرجع نفسه، ص155.

([20])المرجع نفسه، ص165.

([21])المرجع نفسه، ص166.

([22])المرجع نفسه، ص168.

([23])المرجع نفسه، ص168.

([24])المرجع نفسه، ص207،255.

بيد[1]، العوسج[2]، هجيـــر [3]، النخيـــل [4]، قفـــر [5]،كثبـــان[6]، جـــرداء [7]، قفـــرة [8]، الصحراء[9]، صبار[10].

وكانت كلمة السراب أكثر الكلمات تكرارا في هذا الحقل، فقد ورد ذكرها فـــي أكثر من قصيدة، وأحياناً جعلها عنواناً لبعض قصائده، وغالبا مـــا جـــاء ارتباطهـــا بالحب والأحلام والآمال، وتعكس في هذا الحقل نفسية حزينة، كـــون الـــشاعر لـــم يستطع تحقيق ما يصبو إليه، أو ما يريده. يقول في قصيدته "عبث السراب"

أتعَبْتَني..وركضتُ خلفَ لُهاثِكَ المسعورِ في ليلِ الضبابْ

لا حولَ لي..والوهمُ يأخُذُني إلى دُنياك من خلفِ السرابْ[11].

ولم يكن خوجة في هذا الحقل ، أي حقل الطبيعة الذي سبقت الإشارة إليه مجرد محاك لهذه النماذج الطبيعة، بل كان فناناً مبدعاً . والفنان المبدع الذي يستخدم نماذج من الطبيعة لينتج عملاً جديداً، عندما يغير ويحور ويطور النموذج[12].

ب- **الطبيعة الحية – المتحركة** - : ومنها كما جاءت في ديوان الشاعر:

القرنفلة[13]، فراشة[14]، وردة[1]، ياسمين[2]، زهرة[3]، اليمامة[4]، حمائم[5]، طائر القطا[6]، الطير[7]، غصنان[8]، المها[9]، الطيور[10]، الأقحوان[11]، الشجر[12]، نورسة[13]،المهرة[14]، قطة[15]، الظبي[16]،

([1])المرجع نفسه، ص226.

([2])المرجع نفسه، ص250.

([3])المرجع نفسه، ص335.

([4])المرجع نفسه، ص357.

([5])المرجع نفسه، ص231.

([6])المرجع نفسه، ص231.

([7])المرجع نفسه، ص255.

([8])المرجع نفسه، ص255.

([9])المرجع نفسه، ص125.54.

([10])المرجع نفسه، ص250.

([11])خوجة، ديوانه، ص144.

([12]) حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص25.

([13])خوجة، ديوانه، ص129،131.

([14])المرجع نفسه، ص 54، 72، 90، 98، 135، 156، 170، 192.

الزيتونة[17]، الأزهار[18]، الصبار[19]، ورد[20].

يقول بقصيدته بعنوان "فراشة":

أذوبُ مع الفراشـــةِ، لا أخافُ ولا أؤُوبُ
أُحرِّقُ مثلَها نفـــسي، ويُغويـــني اللهيـــبُ
كأنّي في جناحيْهـــا رفيـــفٌ لا يغيبُ[21]

وهنا يندمج مع الفراشة، حيث يعرِّض نفسه مثلها للاحتراق، وكما يبدو فإن خوجة قد اتخذ من الفراشة رمزاً شعرياً ودينياً وعرفانياً[22].

سادساً: حقل السفر والترحال:

([1])المرجع نفسه، ص136.

([2])المرجع نفسه، ص149.

([3])المرجع نفسه، ص 48، 57، 61، 63، 86.

([4])المرجع نفسه، ص158.

([5])المرجع نفسه، ص192.

([6])المرجع نفسه، ص424.

([7])المرجع نفسه، ص 42، 423.

([8])المرجع نفسه، ص 40، 120.

([9])المرجع نفسه، ص46.

([10])المرجع نفسه، ص 54، 60.

([11])المرجع نفسه، ص64، 65 .

([12])المرجع نفسه، ص65.

([13])المرجع نفسه، ص80.

([14])المرجع نفسه ، ص70،88.

([15])المرجع نفسه، ص71.

([16])المرجع نفسه، ص112.

([17])خوجة، ديوانه ، ص379.

([18])المرجع نفسه، ص379.

([19])المرجع نفسه، ص379.

([20])المرجع نفسه ، ص387.

([21])المرجع نفسه، ص 90.

([22]) فاضل، المنارة والبحار، ص46.

كأنَّ الشاعر موكل بفضاء الله يذرعه، فقد ذرع الزمان والمكان شــرقاً وغربـــاً، حتى ضاقت الإسفار به وضاق بها . فطالت غربة الجسد بعضا من الوقت إذ أكثـــر الترحال من مكان إلى آخر، أما غربته النفسية والروحية، فما زالت ظعنها تغذ السير علها تجد واحة أمن واستقرار . أما مفردات هذه الرحلة السندبادية، فتغص بـــالحزن، الملل، الوحدة، والغربة إلىغير ذلك من هذه المفردات التي تفيض أسى . إنها رحلة غربة وحنين طرفا معادلة بينها جمر وانتظار، يحاول الشاعر جاهداً الخلاص منها، ولكن هيهات له . يربط بين التغرب والقيد، فكلاهما يعثران بخطوات المرء ويفقدانه حريته، ويتخذ من عبث الزمان والمكان معادلاً شعرياً في فنية بارعة التعبير، عــن موقف نفسي غامض سببته حالة الاغتراب الدائم [1]. كما أنها الغربة التي ترتبط عنده بمشاعره وأحاسيسه، ومحاولته الحثيثة للهروب من سجنها[2].

وفيطإارها يبحث عن مكان ي حسسه بالراحة والأمان.فحنينه لوطنه كبير يقول خوجة في قصيدته "يابُنية":

أَبُنيَّتي ...واشْتَقْتُ في وَلَهٍ إلى "بابا" تُناديني
في غُرْبةِ الأيَّامِ، وَالأَحْلامُ تأخُذُني وتُغْويني[3]

أما في قصيدته "**سندباد**"فيصور كيف تاه في الإبحار، وكيف أخطا شراعه الأفق الجميل، يغلف ذلك كله شوق للعودة للوطن[4].

أما مفردات هذا الحقل، فمنها:

النوى[5]، صوت النوى[6]،الربان[7]،السفن[8]،الاغتراب[1]، الغياب[2]، الغريب[3]، الفراق[4]،سأرتحل[5]،ارتحلت[6]،الضياع[7]،ضائع[8]،سفري[9]،رحلت[10]،طرق[11]،المراكب[12]،شراع[13]،الميناء[14]،المدن[15]،الطريق[16]،مجذاف[17]،المركب[18]،

---

(1) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص219،287.

(2) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة شاعر الرؤيا والتجديد ، ص194.

(3) خوجة، ديوانه، ص319.

(4) أنظر: خوجة، ديوانه، ص269.

(5) المرجع نفسه، ص105.

(6)المرجع نفسه، ص177.

(7)المرجع نفسه، ص59.

(8)المرجع نفسه، ص404.

حللت[19]،رحل[20]،رحل[21]، سترتحلان[22]، رحلة[23]، عابران[24]، الوداع[25]، قافلة[26].

سابعاً: حقل الزمان:

يتعامل الشاعر مع الزمان بكل أنواعه، مستفيدا من كل فضاءاته وإمكانياته التي يتيحها؛ لينطلق إلى كل اتجاهاته ومراميه التي يقصدها [27]. ولقد وظف الشاعر معظم المفردات الزمانية، فكان منسجما غاية الانسجام في المواءمة بين الحالة النفسية

---

(1)المرجع نفسه، ص375.
(2)المرجع نفسه، ص407.
(3)المرجع نفسه، ص409.
(4)المرجع نفسه، ص412.
(5)المرجع نفسه، ص412.
(6)المرجع نفسه، ص424.
(7)المرجع نفسه، ص424.
(8)المرجع نفسه، ص373.
(9)المرجع نفسه، ص149.
(10)المرجع نفسه، ص149.
(11)المرجع نفسه، ص196.
(12)المرجع نفسه، ص303.
(13)المرجع نفسه، ص372.
(14)المرجع نفسه، ص372.
(15)المرجع نفسه، ص149.
(16)المرجع نفسه، ص372.
(17)المرجع نفسه، ص380.
(18)المرجع نفسه، ص149.
(19)خوجة، ديوانه ، ص149.
(20)المرجع نفسه ، ص196.
(21)المرجع نفسه ، ص132.
(22)المرجع نفسه،131،132.
(23)المرجع نفسه،133.
(24)المرجع نفسه، ص242.
(25)المرجع نفسه، ص131.
(26)المرجع نفسه،ص131.
(27) المزدلي، إبراهيم، شهد الوصل، ص50.

والشعورية والفضاء الزمني الذي تتحرك فيه . فالزمن الماضي مثلا يحوز السبق في قصيدتي "احتراق" و "باب الهدى"؛ لأنّ الشاعر يريد إن يتحدث عن همومه، ويترنم بأجمل أغانيه في أكبر حيز زمني ممكن[1].

ومن الألفاظ التي وردت في هذا الحقل، ما يلي:

الساعتان[2]، ليلة[3]، الدجى[4]، المساء[5]، الصباح[6]، غداً[7]، اليوم[8]، الليل[9]، السحر[10]، دقيقة[11]، أمس[12]، الساعات[13].

ثوان[14]، شتاء[15]، غادرت[16]، لحظة[17].

ثامناً: حقل أدوات الحرب والقتال:

ذكر الشاعر في ديوانه مجموعة من أدوات الحرب والقتال، التي كان يستعملها العرب المسلمون أيام جهادهم مع أعدائهم، وذلك على سبيل استرجاع الماضي والتعلق به، مع التنويه على أن العزة والكرامة لا تتحقق إلا بالقوة المادية والمعنوية،ومن هذه الأدوات ومتعلقاتها، ما يلي:

---

(1) المرجع نفسه، ص69.

(2) خوجة، ديوانه، ص126

(3)المرجع نفسه، ص226،128.

(4)المرجع نفسه، ص 56 ، 93.

(5)المرجع نفسه، ص 140.

(6)المرجع نفسه، ص42،47.

(7)المرجع نفسه، ص158.

(8)المرجع نفسه، ص 44، 68، 91، 103، 125.

(9)المرجع نفسه، ص 41، 43، 47، 62، 68، 83، 125.

(10)المرجع نفسه، ص61،64،66.

(11)المرجع نفسه، ص68.

(12) المرجع نفسه، ص74.

(13) المرجع نفسه، ص91.

(14) خوجة، ديوانه، ص113، 110.

(15)المرجع نفسه، ص185.

(16)المرجع نفسه، ص169.

(17)المرجع نفسه، ص190.

الرمح[1]،الفــرس[2]، الفرسان[3]، الحسام[4]، الرماح[5]،الأسنة[6]،بنادق[7]، سيوف[8]، الفارس[9]، الراية[10]،العاديات[11]، الضابحات[12]، السابحات[13]، اللواء[14]، الكر والفر[15]، الــردى[16]، الموت[17]، الوغى[18]، الصهيل[19]، الساحات[20]، قتل[21]، قتيل[22]، نصر[23]، شهيد[24].

([1])المرجع نفسه، ص378،382.

([2])المرجع نفسه، ص377،388.

([3])المرجع نفسه، ص377.

([4])المرجع نفسه، ص378.

([5])المرجع نفسه، ص385،392.

([6])المرجع نفسه، ص385.

([7])المرجع نفسه، ص385.

([8])المرجع نفسه، ص385.

([9])المرجع نفسه، ص387.

([10])المرجع نفسه، ص388.

([11])المرجع نفسه، ص388.

([12])المرجع نفسه، ص388.

([13])المرجع نفسه، ص388.

([14]) خوجة، ديوانه، ص384.

([15])المرجع نفسه، ص380.

([16])المرجع نفسه، ص379.

([17])المرجع نفسه، 358،378،382.

([18])المرجع نفسه، ص382.

([19])المرجع نفسه، ص382.

([20])المرجع نفسه، ص382.

([21])المرجع نفسه، ص382.

([22])المرجع نفسه، ص382.

([23])المرجع نفسه، ص384.

([24])المرجع نفسه، ص383.

يقول في قصيدته " سِفْرُ المناجاة":

ذهــبَ الرِّجــالُ معَ الرِّجـــــالْ
وتبدَّلتْ أحــوالُنـــــا
لم يبقَ إلا متحفُ الذِّكرى تُغَلِّفُهُ الظِّلال
والرُّمحُ والفرَسُ الحزينةُ والحُسامْ(1)

وهنا يعرِّض بالأمة؛ لأنها قصرت عن الأخذ بأسباب القوة من إعداد الرجال والعدة.

تاسعاً: حقل الموت:

استمد الشاعر فلسفته عن الموت من الفكر والعقيدة الإسلامية، فهو يعتقد أن الإنسان ميت بالقوة، وأن المنية أذا أنشبت أظفارها، فلا يستطيع المرء إن يفلــت منها. يقول خوجة في قصيدته "يا بنية".

إن المنايـــــا، طِفلَتي...
يــومـــاً، إذا حـــانـــت
سَــتَــــأْتــيــنـــي ..(2)

كما أنه لا يساوي بين طعم الموت في العزة والكرامة واللقاء، وبين طعمه في الذل والمهانة(3).

لقد أنهكه التفكير بالموت، حتى راح يبحث عنه، وعن كوامن أسراره في كل ناحية، وقاده هذا البحث إلى مراجعة بعض معتقداته وتصوراته عنـــه مراجعـــة يتداولها الشك واليقين أحيانا، والنفي والإثبات أحايين أخرى إلى أن تأكد أنه ولـــد ليعيش لحظة الانطفاء، حيث تتفككل الأشياء ثانية إلى أجل المعاد (4). كما عبر عن ذلك في قصيدته "سفر المناجاة"(5).

---

(1)المرجع نفسه، ص377.

(2) خوجة، ديوانه، ص320.

(3) أنظر: خوجة، ديوانه، ص379.

(4) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص251.

(5) أنظر: خوجة، ديوانه، ص383.

أما في قصيدته "أماه"، فيرى أن العالم الذي يعيش فيه،هو عالم الردى[1].

ولعل الذي دفعه إلى هذه الرؤية، هو اليأس والسلبية والضعف، الذي يكتنف العـالم العربي والإسلامي من حوله، حيث التثاقل إلى الأرض، وشد الرحال إلى جهة الضياع.

ومن الألفاظ التي وردت عند الشاعر في هذا الحقل، ما يلي:

الردى[2]، المنايا[3]، الموت[4]، مت[5]، الأجل[6]، المعاد[7]، الفداء[8].

تموت[9]، يوسدني الثرى[10]، غيب البقاء [11]، طعم الردى[12]، الحتـوف [13]، حنايـا الموت[14]، خيل المنايا[15]، نمضى[16]، مقبرة[17]، الإنطفاء[18].

([1]) أنظر، المرجع نفسه، ص315.

([2])المرجع نفسه، ص388،385.

([3])المرجع نفسه، ص325،323.

([4])المرجع نفسه، ص378،324.

([5])المرجع نفسه، ص367.

([6])المرجع نفسه، ص370.

([7])المرجع نفسه، ص380.

([8])المرجع نفسه، ص384.

([9]) خوجة، ديوانه، ص416.

([10])المرجع نفسه، ص319.

([11])المرجع نفسه، ص 319.

([12])المرجع نفسه، ص379.

([13])المرجع نفسه، ص385.

([14])المرجع نفسه، ص378.

([15])المرجع نفسه، ص390.

([16])المرجع نفسه، ص381.

([17])المرجع نفسه، ص390

([18])المرجع نفسه، ص380.

عاشراً: حقل الوطن: الوطن هو (مسقط الرأس)، الوطنية شعور بحب الوطن يعبر عنه في الأدب أحياناً نثراً أو نظماً، ومايحوي إخلاص الكاتب أو الشاعر لوطنه، وينطوي على حث القارىء المشاركة في هذا الشعور[1].

فالوطن لدى الشاعر يتجاوز حدوده الضيقة، أى مكان الولادة والنشأة، فهو على الرغم من محبتة الشديدة لوطنه (السعودية)، إلا إنه يحمل بين جوانحه حباً جماً لوطنه العربي الكبير، هذا الوطن الذي تربطه به أقوى الوشائج، وهو الذي شهد - أيضا- رحلته السندبادية. فكم شعر بالحزن والأسى وهو يودع بعضه؛ ولسان حاله يقول دائما: لا وداعاً، وإنما إلى اللقاء، وشعوره بالألم الشديد، وهو يرى بعض وطنه تعصف به رياح الفتن، أو يدنسه الأعداء.

يضاف إلى ذلك ذكره الأماكن المتعددة في ثنايا قصائده [*]بدءا من مسقط رأسه مكة وانتهاء بوطنه الكبير [*]،وتبدو بعض أسماء البلدان العربية من عناوين بعض قصائده. ولكن كيف ينظر خوجة إلى الوطن؟ إنها قضية مبدأ، قضية جوهرية من قضايا الإنسان الكبرى، فقد كان يتسم بالصدق الواضح تجاه وطنه، إلا أنه صدق مشوب بشيء من الغضب والحزن . فكم هاله، وأراعه أن يرى وطنه يرقص مذبوحاً من شدة الألم.

وتسوءه حال الأمة، ظلماتها، وادعاء كل فريق أنه الأفضل والأرفع وسواه ضال، وأضحى الحقد والخصام سلوكاً، والركون إلى التغني بالمجد هاجساً[2].

فإذا كانت هذه السوداوية لا تفارقه، لكن ثمة بصيص أمل تبدى في نهاية النص، حيث الأمل مازال معقودا على هذه الأمة التي ستنهض من سباتها، وتداوي جراحاتها، وتعود راياتها خفاقة قبل فوات الأوان، لاسيما وإنها أمة طه، وما فيها يشهد على أنها كلما كبت أقال الله عثراتها[3].

([1]) وهبة،مجدي، معجم مصطلحات الأدب-انجليزي-فرنسي-عربي مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية، مكتبة لبنان، د.ط، 1974م، ص292.

[*]أشار الباحث إلى بعض هذه الأماكن في حقل المكان.

[*]أنظر: خوجة، ديوانه، ص273، 288، 297.

([2]) خوجة، ديوانه ص322.

([3]) المرجع نفسه، ص323.

ولا ينسى في خضم هذا الأسى الذي غل أيدي أمته، أن يـذكر بعـضا مـن صورها الزاهية الباعثة للأمل في ليل الأمة . إنها صورة الفتـاة الفلـسطينية الـشهيدة نضال. يقول في قصيدته "نضال":

فَجرِي يا نِضالُ فينـا النضالا　　　فجري الكونَ كُلهُ أوشالاَ
وخُذِينا علَى جناحـيكِ بَرقاً　　　وسناءً يَرتادُ حُلماً مُحالاَ[1].

ويرسم لأمته طريق الخلاص، حيث تاه ربانهم وانقطعت بهم السبل [2].

الحادي عشر: الحقل الإسلامي:

لعل من السهولة أن يتبين القارئ التجربة الشخصية للشاعر عندما ينتج الـشاعر شعرا متميزا وذلك بعد أن هضم التراث ووعاه، وأصبح جزءا من تكوينـه، وعنـدها يستطيع أن يصل إلى أسلوبه الخاص[3].

يعد خوجة وريثاً أصيلاً للثقافة والفكر الإسلامـ ي، ولا غرو في ذلك، فقد نهل من نبعه الثري منذ نعومة أظفاره، ونشأ وتربى بين أحضانه، فما إن شب عـن الطـوق، حتى غدا ذا إيمان عميق بالعقيدة الإسلامية فكراً وسلوكاً.

ومن خلال إنعام النظر في الخطاب الشعري في قصائده، تتبين للقارئ ألفاظ هذا الحقل بوضوح، وقد قام الباحث بتقسيمها إلى ما يلي:

1- ألفاظ قرآنية:

سبحان[4]، أعجاز نخل منقعر[5]، بئر معطلة[6]، ستار[7]، ثاني اثنين[8]، الله أحد[9]، الكوثر[1]، العروة الوثقى[2]، الكتاب[3]، المثاني[4]، القرآن[5]، سدرة المنتهى[6]، حبل من مسد[7].

---

(1) المرجع نفسه، ص324.

(2) المرجع نفسه، ص 390.

(3) عبد الصبور، صلاح، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص20,19

(4) خوجة، ديوانه، ص 35.

(5) المرجع نفسه، ص 316.

(6)المرجع نفسه، ص 316.

(7)المرجع نفسه، ص 312.

(8)المرجع نفسه، ص 332.

(9)المرجع نفسه، ص 361.

2- ألفاظ مستمدة من الحديث الشريف:

الثقلان[8]، الإسراء والمعراج[9]، الشفاعة[10]، البراق[11]،

فوق الصراط[12]، الفردوس[13]، دثريني[14].

3- ألفاظ دينية:

أ-دعاء الله والثناء عليه تعالى :رحماك ربِّ[15]، ما أعظمك[16]، ربَّاه أنيسي[17]، حبيبي[18]، مولاي[19]، ضياء وجودي، خلاصي[20]،

ب-الدعاء للنبيصلى الله عليه وسلم والثناء عليه: صلى عليك الله[21]، يارب صل[1]، مولاي صلِّ[2]، يا أعظم حب[3]، يا نوراً[4].

([1])المرجع نفسه، ص 361.

([2])المرجع نفسه، ص 363.

([3])المرجع نفسه، ص 348.

([4])المرجع نفسه، ص 348.

([5])المرجع نفسه، ص 348.

([6])المرجع نفسه، ص 341.

([7])المرجع نفسه، ص 367.

([8])المرجع نفسه، ص 352، 358.

([9])المرجع نفسه، ص 349.

([10])المرجع نفسه، ص 349.

([11])المرجع نفسه، ص 341.

([12]) خوجة، ديوانه، ص 336.

([13])المرجع نفسه، ص 324.

([14])المرجع نفسه، ص 330.

([15])المرجع نفسه، ص 375.

([16])المرجع نفسه، ص 375

([17])المرجع نفسه، ص 381.

([18])المرجع نفسه، ص 343.

([19])المرجع نفسه، ص 343.

([20])المرجع نفسه، ص 343.

([21])المرجع نفسه، ص 343.

ج- الجنة والنار: سقر،الجنة[5]، جنة[6]، الجنان[7].

د- العقاب والحساب:ثواب[8]،آثام[9]، الذنب[10]،الحسنات[11]، الذنوب[12].

ومما يلحظ أن هذه الألفاظ تتركز في ديوان "شطآن الأمان"،وديوان "أسفار الرؤيا"، وهذا – بالطبع – ينسجم مع القضايا والمعاني التي طرحها، فهو في مقام الدعاء والخشوع لله عز وجل، والحاجة إلى مغفرته ورضوانه، وبيان عظمة الرسول صلى الله عليه وسلم والحث على التمسك بهديه.

يقول في قصيدته "المرفأ الأخير"

لبَّيكَ يا اللهُ فاقبــلْ توبَتـــــي وخُضُــــوعي

لبَّيكَ يا رحمـــنُ فارحــــمْ ذِلَّتي وخُنُوعـــي

قد جئـــتُ في ركبِ الهُدى مُتوسِّلاً بِشفيعـــي[13]

وهنا يبدو التناغم بين عنوان القصيدة والتذلل والخنوع لله عز وجل وكذلك بين اختياره لفظة "الرحمن" وحاجته إلى رضوانه تعالى ورحمته، متوسلاً بشفاعة النبي صلى الله عليه وسلم.

الثاني عشر: حقل التجربة الصوفية:

([1])المرجع نفسه، ص 336.

([2])المرجع نفسه، ص 378.

([3])المرجع نفسه، ص 399.

([4])المرجع نفسه، ص 336.

([5])المرجع نفسه، ص 336.

([6])المرجع نفسه، ص 355.

([7])المرجع نفسه، ص 359، 362.

([8])المرجع نفسه، ص 360.

([9])المرجع نفسه، ص 347.

([10])المرجع نفسه، ص 344.

([11])المرجع نفسه، ص 349.

([12])المرجع نفسه، ص 325.

([13]) خوجة، ديوانه، ص 326.

ثمة إشكالية كبيرة تواجه قارئ شعر خوجة ، وتتمثل في تضارب الآراء حول المنحى الصوفي الذي أوّ لت إليه كثير من قصائده، والذي يبرز بوضوح كما يرى معظم الدارسين- بدءا من قصيدته "سبحان من خلق" والتي تعد بمثابة فاتحة للديوان، ومرورا بكثير من قصائده وانتهاء بملحمته الشعرية "أسفار الرؤيا". حيث ذهب بعض الدارسين إلى تأكيد هذه الظاهرة في دراساتهم، معتمدين:

أولا: على تجلي هذه الظاهرة في شعره.

ثانيا: نشاط وفاعلية حركة التصوف في مسقط رأسه، وما تسرب من بعض الأحلعرشيرته، حيث كان يقضي العشر الأواخر من رمضان كل سنة معتكفاً في المسجد النبوي، مع جمع كبير من رجال العلم يحضرون دروس العلامة الروحي الكبير الشيخ عبد القادر بن أحمد السقاف، ويشهدون معه ختم القران الكريم وصحيح البخاري في الروضة النبوية الشريفة [(1)].ولكن في الا حقيقة أن الشاعر لم يحضر دروس الشيخ عبدالقادر السقاف[(*)].

وعلى أي حال، فان صوفية خوجة ليست صوفية مبدأ أو عقيدة، بل هي ذات علاقة فقط بالتجربة الشعرية ومقام الإبداع ولغة الشعر [(2)]. وأن الشعر الصوفي يمنح الشاعر أفقاً أرحب، وأكثر بعداً في الشعر[(*)]

لاشك إن خوجة قرأ التراث الشعري الصوفي وتأثر به في تجربته الشعرية ، حيث ظهرت جماعة من المتصوفة والنساك ارتقوا بشعرهم عن الاتجاه المادي ووجهوه وجهة قدسية شغلوا عواطفهم بحب الله عز وجل . وبدا ذلك في القرن الثاني الهجري عند رابعة العدوية، مروراًبذي النون المصري في القرن الثالث الهجري وصولا إلى القرن الرابع، حيث بلغ الشعر الصوفي ذروته في التفلسف والعمق، وكان

([1]) أمين ، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه ، ص51.

(*) نفى الشاعر في مقابلته، حضوره دروس الشيخ السقاف، وقال: كنت أراه في المسجد وربما من رآني هناك يحسبني درست على يده.

([2]) الطريسي، من السلوكي إلى الإشراقي، ص6.

(*) مقابلة مع الشاعر في منزله، الثلاثاء 1432/3/5هـ.

ذلك على يد ابن الفارض[1]. بالإضافة إلى تأثره بأشعار متصوفة آخرين، أمثال الحلاج والسهروردي وجلال الدين الرومي.

وقسم هذا الحقل إلى ثلاثة حقول فرعية، وهي:

أ- العشق الإلهي أو الحب العرفاني.

ب- حب الرسول صلى الله عليه وسلم .

ج- المصطلحات والرموز الصوفية.

1- المرأة 2- الطبيعة 3- الخمر والسكر 4- السفر

أ- العشق الإلهي أو الحب العرفاني:

يتقاطع خوجة في هذا الجانب مع شعراء الصوفية تقاطعا كبيراً فمنذ فاتحة ديوانه "سبحان من خلق" التي تنطوي على العشق الإلهي، حيث تبدأ بالتسبيح لله عز وجل[2].

وتحتوى على أكثر من مصطلح من مصطلحات التصوف، مثل : القلب، والذي تكرر مرتين جاء مرة مجموعاً، ومرة أخرى مضافا إلى ياء المتكلم، وتعد هذه القصيدة أقرب ما تكون إلى صلاة في الحب فالشاعر لا يتغزل بامرأة ذات جسد وروح، بل يصلي[3].

ويعد ديوان "ربيع الحياة" عند بعض دارسي شعر خوجة إرهاصا للشعر الصوفي، ومقدمة لهذا الاتجاه[4].

وقارئ هذا الديوان يلمس هذه الحقيقة، حتى إن عناوين هذه القصائد تؤكدها (*) فما أن يصل القارئ إلى "أسفار الرؤيا" حيث التجلي لهذا للعشق الإلهي في محاولة للتخلص من الأنا المادية، وذلك عن طريق الموت . فالانعتاق منها أولى درجات

([1]) حسين، علي صافي، الأدب الصوفي في مصر ابن الصباغ القوصي شيخ التصوف المصري في القرن السابع الهجري، دار المعارف، مصر، د ط، د ت، ص224،219.

([2]) فاضل ، المنارة والبحار، ص36.

([3]) فاضل، القيثارة والمغني، ص34.

([4]) فاضل، المنارة والبحار، ص42.

(*) انظر خوجة، ديوانه، قصيدة "توحّد"، ص73، "حنان اللقاء"، ص54، "يا من هواك هوايا"، ص52.

التحرر من علائق الحياة المادية إلى حيث المطلق، فما دام الإنسان مقيدا بأغلالها، فهو في وهم وخيال بعيدا عن اللامحدود الأسمى والعلوي والأزلي والأبدي . يقول خوجة في "سفر الأنا":

مُتْ يا أنا ... أَو كُفَّ عَنِّي لِلأَبَدْ!
نَفِد الجَلَدْ!
إمَّا على جَمْرِ اللَّظَى
قدمايَ، أو فَوقَ البَردْ
اترُكَ يَدي
لا تُعطني يَدَك المُنى وَعْداً يُقَيِّدُني
بأغلالٍ من الماضي
وأغلالٍ مِنَ الآتي
وحَبْلٍ منْ مَسَدْ.[1]

وفي سِفْرُ المناجاة يبلغ الصراع قمته ، ويحتد بين واقع يتشبث بهذه الذات محاولا شدها إلى العالم السفلى، عالم الظلمة، وبين ذات تسعى إلى التحرر منه والاندماج بالعالم العلوي، وذلك عن طريق مناجاة الرسول صلى الله عليه وسلم والتوسل به[2]. يقول خوجة في هذا السِفْرُ:

يا سَيِّدي
قدْ طالَ بي زَمَنُ الغِيابْ
وحسوتُهُ دمعاً يُمازجُهُ اغْتِرابْ
جفَّتْ ينابيعي، وجافاني الصَّوابْ
مازلتُ في دَرْبي أسيرُ إلى السَّرابْ.[3]

أما في " سِفْرُ الخلاص" حيث التماهي بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والتقرب من الذات العلية، فإن الذات الإبداعية للشاعر لا تجد خلاصها إلا بهذا

([1]) خوجة، ديوانه، ص367.

([2]) بلمليح، الذات والحلم في أسفار الرؤيا، ص41،42.

([3]) خوجة، ديوانه، ص375.

الاندماج وهذا القرب للتخلص من إحساسهالمر بالهزيمة الحضارية للمسلمين، واستعادة المجد الإسلامي و بيان معاناة المسلمين، وما آلت إليه القدس والمسجد الأقصى[(1)].

ب- حب الرسول صلى الله عليه وسلم:

يشكل حب الرسول صلى الله عليه وسلم محورا رئيساً في شعر خوجة، فهو مثله الأعلى ومثل المؤمنين الذين يتخلقون بأخلاقه، من صدق ورحمة، وترفع عن الماديات إلى غير ذلك من هذه القيم[(2)].

وقد برز هذا المحور من خلال شعر المدائح وأسفار الرؤيا وغيرها من القصائد التي تصور حنينه إلى الأرض المقدسة . وقد أشار في ثنايا قصائده إلى الأماكن المقدسة، التي شهدت نزول الرسالة المحمدية، يضاف إلى ذلك إشارته إلى صفات الرسول وأخلاقه، وقبسمن سيرته والتوسل به وطلب شفاعته . وفي "سِفْرُ الخلاص" ألوان من الشكوى والمناجاة للرسول صلى الله عليه وسلم[(3)].

يا سيدي!
عادتْ بُحيرةُ ساوَةٍ
إيونُ كِسرى شيَّدوا أركانهُ[(4)]

ويلتقي خوجة في تجربته الشعرية الصوفية، مع الشعراء الصوفيين، في ضراعته وتوسله بالرسول صلى الله عليه وسلم وطلب شفاعتهفعبد العزيز خوجة في "سِفْرُ الأنطرتبط بعوالم الرؤيا وإضاءات الشعراء الصوفيين . أما في سفري المناجاة، والخلاص، فتجربته تتقاطع مع تجربة السلوكيين، أو التوسليين[(5)].

يقول خوجة في "باب الهدى":

([1]) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة ، ص44.

([2]) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبدالعزيز محي الدين خوجة، ص129.

([3]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص190.

([4]) المرجع نفسه، ص 397.

([5]) الطريسي، من السلوك إلى الإشراق، ص88.

رسولَ الله أثــقــلَــنـــي عَــذَابــي
وَهَــلْ كَالــذَّنْــبِ يجتلــبُ العذابَــا

أتيـــتُ لوَجْـــهــكَ الوَضَّاحِ أَمحُـــو
ظلامـــاً عـــاثَ فـــي نـــَفْسي خرابَـــا

ولي أمـــلٌ، فبـــابــُكَ بَحْــرُ فَــضْلٍ
وانِّـــي قـــاصـــدٌ هـــذا الجَـــنـــابَـا[1]

ج- المصطلحات والرموز الصوفية:

لعل من أبرز المصطلحات والرموز الصوفية التي تواجه القـارئ فـي ديـوان خوجة، ما يلي:

1- المرأة:

جعل الشاعر من المرأة كل شيء العالم كله في كفة وهي في كـ فـة أخـرى، لحاظها أقماره ومستوحى أشعاره، وفي هدبيها يخفي أسراره، وفـي بحريهـا ينـسى أوطانه.

يقول خوجة في قصيدته "أنتِ كل شي":

كُــلُّ العـــالــمِ يـــا سيِّدتــي فِـــي كفَّـــةِ ميـــزانْ
ولِحاظُـــكِ أنـــتِ وحنانُـــكِ أنـــتِ وغـــرامـــي لكِ أنتِ
فـــي كـــفَّـــةِ مـــيـــزان
فلحاظُكِ فيها أقمـــاري منهـــا أستوحـــي أشعـــاري
في هُـــدبيها أُخفي أَسْـــراري
في بحرَيهـــا أنسى الأوطان.[2]

هذه المرأة التي تشكل نبض القصيدة، ونسغ حياتها . هل هي المرأة الجسد بالطبع ليست هي، إنه يتخذ المرأة وسيلة يعْبرُ بوساطتها إلى كل أحلامه وآماله.

ومن الألفاظ الدائرة في هذا الحقل، منها ما يلي:

([1]) المرجع نفسه، ص350.

([2]) خوجة، ديوانه، ص87.

حب[1]، عشق[2]، هجر[3]، وله[4]؛ هوى [5]،شوق[6]؛ غرامه [7]، وصل[8]، هيام[9]، قرب[10]، عيون[11]، عينان[12]، ملتاع[13]، خجل[14]، الصبابة[15]، لوعه[16]، الظنون[17]، الوعود[18]، القلق[19]؛ العواذل [20]، العهد[21]، الطيف[22]، حنين[23].

2- رمز الطبيعة:

احتفى الشعر العربي منذ العصر الجاهلي بالطبيعة أيما احتفاء، حيث تغنى الشعراء في مختلف العصور بالطبيعة، ووصفوا مظاهرها المتنوعة [1]، وبرزت في

---

(1) المرجع نفسه، ص101،104،106

(2) المرجع نفسه، ص113،126.

(3) المرجع نفسه، ص77.

(4) المرجع نفسه، ص80، 89، 113.

(5) المرجع نفسه، ص85، 111.

(6)المرجع نفسه، ص 72،76،113.

(7)المرجع نفسه،65،68،68.

(8)المرجع نفسه، ص 78،71،77.

(9)المرجع نفسه، ص251.

(10)المرجع نفسه، ص85،111،132.

(11)المرجع نفسه، ص152.

(12)المرجع نفسه، ص186.

(13)المرجع نفسه، ص131.

(14)خوجة، ديوانه ، ص60.

(15)المرجع نفسه ، ص147.

(16)المرجع نفسه، ص183.

(17)المرجع نفسه، ص186.

(18)المرجع نفسه، ص148

(19)المرجع نفسه، ص55

(20)المرجع نفسه، ص68.

(21)المرجع نفسه، ص78.

(22)المرجع نفسه، ص71.

(23)المرجع نفسه، ص154.

شعرهم بمختلف أنواعها، الصناعية منها والطبيعة الجامدة والحية على حد سـواء .
فما إن يصل الدارس إلى العصر العباسي، وخصوصاً في البيئة الأندلسية، حتى يقف على غرض مستقل من أ غراض الشعر العربي، وهـو وصـف الطبيعـة "شـغفاً بمحاسنها وتصويراً حسياً لمباهجها، تموج به المشاعر بين حين وآخر، خفقـة مـن حياة ودفقة من عاطفة صادقة"[2].

والناظر في أشعار خوجة يـ جده ذا اهتمام شـديد بمظـاهر الطبيعـة، سـمائها، ونجومها، كواكبها، بحارها، أنهارها، وأزهارها [*]، حيث تتجلى بدائع الـصانع ودقـة الباري وسر حكمته. ويربط بين مظاهر الطبيعية وبعض مظاهر جمال المرأة.
يقول خوجة في قصيدته" أحلى النساءْ..."

لا تُغمضي عينيكِ عــنّي، تِلكُما بحرا صفاءْ
بل دهشة اللّيل المُعربدِ بالنُجومِ وبالضِياءْ
هذا بديعُ الحُسنِ جمَّعَ ما يشاءُ لمنْ يشاء
كيف التقى البدرُ المُنيرُ مع الصباحِ، مع المساءْ؟[3]

وهذه المظاهر المبثوثة في ديوانه سواء من خلال، تمظهرها بالمحاسن الأنثوية أو من خلال ربط إيجادها إكراما للرسول صلى الله عليه وسلم، وهـي "مـن جملـة التعيينات التي عينها الموجود الحق، فظهرت به، وظهر بها، من حيث أسماؤه الحسنى وصفاته العليا"[4].

3- الخمر والسكر:

([1]) نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنـان، ط1، 1978، ص287.

([2]) الركابي، جودت، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966،ص134،135.

[*] أشار الباحث إلى هذه المفردات أثناء الحديث عن حقل الطبيعة.

([3]) خوجة، ديوانه، ص42.

([4]) شرح ديوان ابن الفارض، شرح الشيخ بدر الدين الحسن بن محمد البوريني، والشيخ عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمرى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج2، ص104.

برز الخمر والسكر في تجربة خوجة الشعرية كموضوع للخمر، وهي بلا شك تنأى عن معناها المعجمي الصرفي لترتبط بالمحبة الإلهية وسيرورة الوجود، فهي وسيلة الشاعر لإخراجه من حال الصحو إلى حال السكر ، كما أنها تحمل دلالات رمزية ومعرفية. فالسكر حالة دهش للجمال الذي يُغيِّب العقل فيغيب، ولا يتم الخروج من هذه الحالة إلا حين يصل الأمر إلى حال الصحو، وهى مرحلة تعقب مرحلة السكر. فمشاهدة جمال المحبوب وحسنه لا يتم إلا في هذه الحالة[1]. يقول خوجة في قصيدة "آب قلبي" :

نهَلَ الحُسنَ على ألوانهِ خمراً مُذابا
كُلَّما حَنَّ دَعاني وسقانيهِ رُضابا
من لَمى تُزْجي السحابا، من سنا يَسبي الُّلبابا
يا فُؤادي قُم أَرفِق، أفنيتَ كأسي والشَّرابا؟![2]

أما في قصيدته "سُهد" فهو يستغرق في شربه، حتى إن الأقداح لم تعد تكفي، في حين ذابت أنفاسه سكراً في حباب الخمر[3].

وتمثل الخمر رمزا للمحبة الإلهية، بوصفها أزلية، ومنزهة عن العلل، ومجردة عن حدودي الزمان والمكان . وهذه المحبة التي بوساطتها ظهرت الأشياء لما تجلت الحقائق وأشرقت الأكوان، وهى الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح، حيث أخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم[4].

ومن مفردات هذا الحقل، ما يلي : خمر[5]، سلاف[6]، انتشاء[1]، نشوة[2]، يسكر[3]، سكر[4]، يثمل[5]، السكرة[6]، نشوان[7]، كأسي[8]، سقاني[9]،الأكواب[10]،

([1]) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص110،111

([2]) خوجة، ديوانه، ص344.

([3]) أنظر: خوجة، ديوانه، ص166.

([4]) نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص366.

([5])خوجة، ديوانه ، ص47.

([6])المرجع نفسه، ص83،61.

الثمالة[11]، الحباب[12]، الأقداح[13]، تنتشي[14]، النشوى[15]، نبيذ[16]، غبت[17]، كؤوس[18].

4- السفر:

يحمل السفر عند خوجة دلالة جديدة مغايرة لمعناه الذي لوحظ في حقل السفر والترحال الذي سبقت الإشارة إليه، فهو هنا سفر معرفي على غرار السفر عند الصوفية، ويقصد به تّوجة القلب إلى الحق "[19]، وتحتاج النفس في سفرها إلى

([1])المرجع نفسه، ص49،42.

([2])المرجع نفسه، ص47.

([3])المرجع نفسه، ص65

([4])المرجع نفسه، ص68.

([5])المرجع نفسه، ص95.

([6])المرجع نفسه، ص119.

([7])المرجع نفسه، ص146.

([8])المرجع نفسه، ص208.

([9])المرجع نفسه، ص344.

([10])المرجع نفسه، ص208.

([11])خوجة، ديوانه، ص208.

([12])المرجع نفسه، ص166.

([13])المرجع نفسه، ص166.

([14])المرجع نفسه، ص81.

([15])المرجع نفسه، ص80.

([16])المرجع نفسه، ص130.

([17])المرجع نفسه، ص168.

([18])المرجع نفسه، ص61.

([19]) الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص582.

رياضة، أي مقاومة النفس وتربيتها وتزكيتها، وهو ما يطلق علية الرياضة كمصطلح عند المتصوفة [1]وفكرة السفر عند خوجة في تجربته الصوفية كانت تصاحبه منذ قصائده الأولى، وغالبا ما يتخذ لذلك سفر البحر أو الإبحار، والبحر غالباًعينا الحبيبة، وغالباً ما يكون مقروناً بالغرق، وقد يجمع بين الغرق والحرق، ويكرر اللهفة إلى الغرق، وربما يكون هذا تمهيدا للسفر الكبير إلى حيث المطلق الله عز وجل.

وفي قصيدته "مسافر في عينيها" يقرن السفر بالغرق في عمق البحر، ومع إصراره على السفر في عينيها باقي عمره، حيث أحلى فترة فيه وهو في سفره هذا.

أما في قصيدة "أمللت" فمحبوبته لا تجيد السباحة، تريد أن يأخذها إليه غريقة منهوكة؛ لأنه الملاذ، نجم الهدى للضائع الملتاع . وفي قصيدته "إقلب رمادك" يطلب السفر ولو على أمل شريد، فلا بد أن يجد المسافر ناراً ، جمراً صباحاً . أما في قصيدة "الحلم المسافر" فهو باحث عن قلب آخر عن أفق أرحب عله يفك قيده الذي يتعثر خطوه فيه، فينعم بالراحة والأمن.

الثالث عشر - حقل الأم:

شكلت الأم مفصلاً هاما في نص خوجة الـ شعري، فهي الصدر الحنون، والشاطئ الأمين الذي ترسو عليه السفن المتعبة، وهى الأم الرءوم التي تحرص على فلذة كبدها من أن تناله عاديات الزمن . لايفا رقه طيفها، وشوقه إليها يشتعل في غربته فيمد إليها يده، يبحث دائما عن يدها النحيلة كي تعانق أوبته، لكنه لا يعانق إلا رالسراب، ويضيع منه النداء، ولا يلقى غير رجع الصدى . يقول في قصيدته "أماه...."

وبَحـثـتُ عـن يَـدكِ النَّحيلةَ كيْ تُعانقَ أَوْبَتي
وَرَايتُهـا مَمْـدُودةً عبـرَ السَّحـابْ
وكَأنَّهـا طوْقُ النَّجـاةِ لحَيْرَتـي...

---

(1) فاضل، المنارة والبحار، ص98،99.

وقَفَزتُ أَلثُمُها...... أُعانقُها...

فـــعَـــانَقَـــنـــي الـــسَّـــرابْ![1]

إنها العلاقة الحميمة في أعلى ذروتها بين ابن تاه مركبه، وكـــلّ مجذافـــه، وأم تروم لابنها النجاة[2].

ولكن هل الأم التي يناديها هي أمه الحقيقية؟ بالطبع لا، فهو فاقد عطفها منـــذ زمن،ولعل الشاعر يناجي طيفها ،لسكنها في ذاكرته يفي حين انتظارها له بالعودة ، وربما أنها تحمل بعدا آخر ورمزا لشئ ما، قد يكون الوطن، هاجسه الذي يـــسكن فيه. وما يميل إليه الباحث إنها رمز للوطن الذي يتمنى أن لا يبرحه أبدا والـــشاعر يلح على هذا المعنى (الأم الوطن) أيما إلحاح، ويصوره في أبهى صورة، تقطر منه العاطفة الصادقةويرشح منه الحب العميق، يتمنى دائما أن يعود إليه كلما نأت بـــه الدار، باحثا عن السكن الآمن، بعد أن زار كل المرافئ، وبذر آماله فيها، ولكنه لـــم يجده ولن يجده، إلا في وطنه الذي يسكن سويداء قلبه[3]

أما ألفاظ هذا الحقل أو ما يدل عليها، فهي:

أماه[4]، أمي[5]، يا أم[6]، يدك النحيلة[7]، حنان[8] وهي تـــشكل الأم والابـــن محـــورا واحدا وإشكالية واحدة لدى الناس[9].

الرابع عشر: حقل الحزن والسعادة:

يلمس قارئ ديوان خوجة طفولة حزينة . تحمل حباً وهوى وحنيناً يتأرجح بـــين الشك واليقين[1] فكثيراً ما يعاوده النواح في بوح طفولي مغلف بالحزن، فقد رافقه هذا

([1]) خوجة، ديوانه، ص314.

([2])المرجع نفسه، ص356.

([3])خوجة، ديوانه، ص317.

([4]) خوجة، ديوانه، ص317،316،314.

([5])المرجع نفسه، ص315.

([6])المرجع نفسه، 315،314.

([7])المرجع نفسه، ص314.

([8])المرجع نفسه، ص315.

([9]) كعدى، عبد العزيز محيي الدين خوجه، شاعر الرؤيا والتجديد، 179.

الحزن منذ اللوحة الأولى الحزينة التي رسمها، حيث الدار العتيقة، والصور التي كان يبحث عنها، فوجدها تحت العناكب في الجدار، يغطيها الغبار، ويرافقه وهو يرى أمته تسقط في الوحل، وهو يبحث عن حبه المفقود ويرافقه -أيضا- وهو يعيش صراع الأنا الباحثة عن الخلاص.

ولم يبلغ به الحزن درجة اليأس . فقصيدته "رؤيا" مثلا يحفل معجمها بألفاظ السعادة، فإذا بالضوء يشع، وبالأكوان ترحب، وبالشمس تحنو، رغم أنه أنهى القصيدة بالحزن الواقعي، الذي يعلن فيه أن الهروب للموت، لا يؤدي إلا إليه . والسعادة عنده مرتبطة بالحزن ونصيبه منه أكبر منها، وما السعادة عنده إلا حلم جميل حيوي لا يلبث أن ينكسر إذا ما مد إليه الواقع الجاف يده[2].

ومن ألفاظ الحزن، ما يلي:

يعذبني[3]، يضنيني[4]، المنى أحلام[5]، تئن[6]، لوعة الشوق[7]، شريد[8]، حزين[9]، حرقة[10]، مسهد[11]، قسوة[12]، خصام[13]، التنائي[14]، شقاء[15]،عناء[16]،بعثر[1]، نثر[2]، تعب[3]، مسهد[4]، انتحر[5]، قلق[6]، المحال[7]، يؤلمني[8]، طريدين[9]، يئست[10]،حيرة[11]، شوك[12]، شك[13]،

([1]) أمين، مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجه، ص149.

([2]) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبدالعزيز محي الدين خوجة، ص237،236،230.

([3]) خوجة، ديوانه، ص41.

([4])المرجع نفسه، ص41.

([5])المرجع نفسه، ص44.

([6]) المرجع نفسه، ص51.

([7])المرجع نفسه ، ص47.

([8]) المرجع نفسه، ص50.

([9])المرجع نفسه، ص50.

([10])المرجع نفسه، ص52.

([11])المرجع نفسه، ص52.

([12])المرجع نفسه، ص53.

([13])المرجع نفسه، ص53.

([14])المرجع نفسه، ص54.

([15])المرجع نفسه، ص54.

([16])المرجع نفسه، ص54.

الحيارى[14]،الظنون[15]، الألــم [16]، النــدم [17]، وســواس [18]، دمــوع[19]،وهــم[20]، حزن[21]، سراب[22]، يباب[23]، دماء[24]، آهات[25]، البكاء[26].

أما ألفاظ السعادة، فمنها ما يلي:

تــلألأ[1]، نشدو[2]، زهوا[3]، الغيــث[4]، مرنما[5]، جــذلان[6]، ضــوء[7]، شــوق[8]، سنا[9]، وجه صبيح[10]، ضياء[11]،

([1])المرجع نفسه، ص56.

([2])المرجع نفسه، ص56.

([3])المرجع نفسه، ص56.

([4])المرجع نفسه، ص57.

([5])المرجع نفسه، ص58.

([6])المرجع نفسه، ص60.

([7])المرجع نفسه، ص 66.

([8])المرجع نفسه، ص 76.

([9])المرجع نفسه، ص 85.

([10])المرجع نفسه، ص 91.

([11])المرجع نفسه، ص 96.

([12])المرجع نفسه، ص 98.

([13])المرجع نفسه، ص 98.

([14])خوجة، ديوانه ، ص 101.

([15])المرجع نفسه، ص 102.

([16])المرجع نفسه، ص 106.

([17])المرجع نفسه، ص 106.

([18])المرجع نفسه، ص 110.

([19])المرجع نفسه، ص 113.

([20])المرجع نفسه، ص 140.

([21])المرجع نفسه، ص 140.

([22])المرجع نفسه، ص 140.

([23])المرجع نفسه، ص 82.

([24])المرجع نفسه، ص 162.

([25])المرجع نفسه، ص 168.

([26])المرجع نفسه، ص 172.

الأمل[12]، أفرح[13]، نغم[14]، الربيع[15]، الألق[16]، أغاني الحياة[17].

الخامس عشر: حقل الحرية:

يبدو أن صلة خوجة بالحرية صلة قرابة، وليست علاقة عادية، فهي قرابة دم وفكر، وذلك من خلال التفاعل الدقيق بين القيم الإنسانية وبين الفن، ولذا فقـد كثـر الحديث في شعره عن القيود وفكها، والأغلال وكسرها، حيث بدأ بالتخلص من قيود الأنا انطلاقا للوصول إلى الحرية المطلقة[18]. يقول خوجة:

مُتْ يا أنـــا .. أو كُفَّ عنّي للأَبدْ!

نَفِــد الجَــلَــدْ!

إمَّـــا عــلـــى جَمْــر ِ اللَّظَى

([1])المرجع نفسه، ص40.

([2])المرجع نفسه، ص48.

([3])المرجع نفسه، ص212.

([4])المرجع نفسه، ص212.

([5])المرجع نفسه، 212.

([6])المرجع نفسه، ص212.

([7])المرجع نفسه، ص212.

([8])المرجع نفسه، ص212.

(9) خوجة، ديوانه، ص212.

(10)المرجع نفسه، 212.

(11)المرجع نفسه، 212.

(12)خوجة، ديوانه ، ص41.

(13)المرجع نفسه، ص41.

(14)المرجع نفسه، ص76.

(15)المرجع نفسه، ص104.

(16)المرجع نفسه، 97.

(17)المرجع نفسه، ص61.

(18) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبدالعزيز محي الدين خوجة ، ص178،177.

قدمـــاي، أو فَــوقَ البــَرَدْ[1]

وهو ينوء بالأغلال، أكانت من الماضي أو من المستقبل، ولذلك فقد كــرر جملة "اترك يدي" خمس مرات في قصيدته " سِفْرُ الأنا" دلاله على عشقه الحرية كونها قيمة جوهرية من القيم الفكرية والثقافية، والحرية عند خوجة مطلب حتمي للإنــسان؛ لأنه ولد حراً، وتكبيله بالقيود - أيّاً كانت - مناقض لفطرته ومخالف للتكريم الإلهــي ولقد تعد الحرية عنده إشكالية كبيرة، يكثر الوقوف عندها، حتى إنــه عنــون بعــض قصائده بهذه الكلمة أو بمتعلق من متعلقاتها، مثل : "الهوى طليق"، "حر الهوى"، "فــك الإسار"، "بلا قيود"، "العتاق"إلى غير ذلك من قصائد الديوان . والــذي يقــرأ هــذه القصائد يدرك أنه يرفض الحب غير الصادق؛ لأنه يعده قيدا في هذه الحالة، أما الحب الصادق، وإن بدا تكبيلا وتقييدا للمحب، فهو حرية وانعتاق[2].

والأفكار المبدعة والأصيلة لم تأت إلا بعد تجارب وخبرات متنوعة تجعل المبدع على درجة عالية في سيولة أفكاره وسهولة توليدها [3]. وخوجة في بحثه عن الحريــة ونشدانها، كالطائر، كالنورسة يبحث عن المأوى، الأفق، ويحرص على أن ينجو مــن السَّجَّان والأغلال والأقفاص[4].

والمتتبع لهذا الحقل يلحظ فيه الألفاظ التالية : الأغلال[5]، الأقفــاص[6]، أســر [7]، القيود[8]، قيد[9]، سجَّان[10]، موثــق[11]، انعتاق[12]، ينكسر القيد [13]، حرر القيــد[14]،

---

(1)خوجة، ديوانه ، ص367.

(2) بقاعي، القيم الروحية والإنسانية في شعر عبدالعزيز محي الدين خوجة ، ص182.

(3) صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات، دار الرشيد للنشر، د ط، 1981، ص81.

(4) أنظر خوجة، ديوانه، ص80.

(5)المرجع نفسه ، ص80.

(6)المرجع نفسه ، ص80.

(7)المرجع نفسه ، ص81.

(8)المرجع نفسه، ص84.

(9)المرجع نفسه، ص104،90.

(10)المرجع نفسه، ص167.

(11)المرجع نفسه، ص94.

(12)المرجع نفسه، ص89.

(13)المرجع نفسه، ص119.

(14)المرجع نفسه، ص170.

قيـد الغرام[1]، اتـرك يدي[2]، يقيدنـي[3]،أغلال مـن الماضـي [4]، أغـلال مـن الآتي[5]، حبل من مسد[6]، توق للنجاة[7]، يكسر القيود[8].

ومن الجدير بالذكر أن المعجم الشعري، يعد المعرِّف الأول لثقافـة الـشاعر واتجاهاته، كما يوضح نظرته تجاه الكون والإنسان والحياة[9].

وتختلف المفردات اللغوية من عصر إلى آخر، وكذلك من شاعر إلى آخر من أبناء الجيل الواحد [10]. ولعل السبب في اختلاف المفردات اللغوية من شـاعر إلـى آخر يعود إلى الشعراء أنفسهم، الذين يعرفون كيف يتعاملون مع هذه اللغة بإحساس أصيل نابع من روح العصر، ومن صميم إيقاعه المتجدد[11].

ومما يلفت النظر في معجم خوجة الشعري، أنه لم يكن معجما للذات المحايدة المستغرقة في آمالها وأحلامها حسب، بل برزت فيه الـذات الجماعيـة بـصورة واضحة، مما يدل على أن الشاعر كان شاعر أمة يشاركها آلامها وهمومها، ويحاول تضميد جراحها.

(1)المرجع نفسه، ص62.

(2)المرجع نفسه، ص367،368.

(3)المرجع نفسه، ص 367.

(4)المرجع نفسه، ص367.

(5)المرجع نفسه، ص367.

(6)المرجع نفسه ، ص367.

(7)المرجع نفسه ، ص373.

(8)المرجع نفسه ، ص406.

(9) القحطاني، حمد بن فهد، الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن سعد الدبل، رسـالة ماجـستير غير منشورة، جامعة مؤتة،2008، ص66.

(10) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية الكبرى، دار الكتاب العربـي، القاهرة، ط 1، 1967،ص175.

(11) أبو خاطر، هنري، نظرات في الحتمية والجبرية والحرية، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 1981، ص120.

الفصل الثاني

الانزياح

يعد عبدالعزيز خوجة من الشعراء الذين حققوا قدراً معقولاً من سمات الحداثة، نظراً لجهة الرؤيا الشعرية، واستخدام الرمز والأسطورة، وكتابته قصيدة التفعيلة، على الرغم من تناوله القصيدة ذات النمط الكلاسيكي، التي لا تقف على استحياء أمام القصائد الحرة، فوزنها الخليلي لا يسلبها معاصرتها(1).

فمفهوم الحداثة كما عُني به الأدباء والمفكرون والمثقفون المعاصرون مفهوم حضاري، بمعنى تصوير جديد للكون والإنسان والمجتمع(2). فالشعر ليس تسجيلاً لحوادث الأمة(3).

فالقصيدة الحديثة تمتاز بثرائها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات غير المحددة، وقدرتها على التأثير، مبتعدة عن اللغة النفعية الخاضعة للمنطق والعقل، ولغة الكلام العادي أحادي الدلالة، الناهض على الوضوح والإبانة(4).

لم تكن قصيدة خوجة قصيدة حديثة من حيث معمارها الفني، وبناؤها اللغوي فحسب، وإنما تمثلت حداثتها بما حملته من رموز وإيحاءات ودلالات وأقنعة، وبما طرحته من تساؤلات مست جوهر الحب والموت والحرية والأرض والوطن والتراث، مما أكسب شعره عمقاً في الرؤية، وبعداً في معالجة هذه القضايا، بعيداً عن الضبابية والغموض والسطحية في الطرح. فهو بلا شك يحمل رسالة إنسانية وعالمية، تقوم على معطى الدين والإيمان، والتميز والفرادة بالفكر والثقافة والهوية والوعي. جامعاً بين الأصالة والمعاصرة، وعدم الانكفاء على الذات والوقوف عند

---

(1) فاضل، القيثارة والمغني، ص10.

(2) شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص114.

(3) ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د ت، ص58.

(4) الكوفحي، إبراهيم، محنة المبدع، دراسات في صياغة اللغة الشعرية، مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، د ط، 2007، ص84.

الأنا. إن شعره استبحار في الكون والإنسان، تأمل في المرئيات بعمق، ونظر ثاقب إلى الغيبيات، وتلمس لأحزان وأوجاع الواقع(1).

و لكن هل ألقى الشاعر عصا الترحال، وأناخ راحلته على عتبات الشعر، كما يوحي اسم ديوانه "رحلة البدء والمنتهى"؟ أم مازال في جعبته الكثير؟ إن التجربة الشعرية الواسعة والعريضة، التي يتمتع بها الشاعر، وإيمانه باستمرار العطاء والتجدد، جعلت منه شاعراً ذا تأثير، حفزته على الممارسة ومواصلة التجديد.

إن العبارة التي قالها عيسى بلاّطة في بدر شاكر السياب حرية أن تقال - أيضاً - في عبد العزيز خوجة: " كانت كتابة الشعر بالنسبة له تعني إتخاذ موقف والتزام الذات به في مواجهة العالم وطبيعته وتطوره. كانت كتابة الشعر محاولة لتفسير العالم وتحسينه، ولكن كما تراه الذات حرة في صفاء التجربة الشخصية وحميميتها"(2).

وانطلاقاً من الرؤيا النقدية الحديثة، سيعالج الباحث بعض سمات الحداثة وظواهرها في قصيدة خوجة، وأولى هذه السمات: ظاهرة الانزياح، أو ما يسمى بـــ شعرية الانزياح. وقد رصدت هذه الظاهرة، وتتبعتها تبعاً للمنهج التحليلي، الذي يقوم على استقصاء الظاهرة، ومتابعة عناصرها، ومن ثم تحليلها والخروج باستنتاجات، وأحكام تسوغ هذه الظاهرة، وحضورها في أشعاره.

وسيقسم هذا الفصل إلى ثلاثة أقسام، وهي:

1- الانزياح الدلالي. 2- الانزياح التركيبي. 3- الانزياح الاسنادي.

في البداية، لابد من استجلاء مفهوم الانزياح بصورة عامة، قبل الحديث عنه وعن أنواعه في شعر خوجة. فالانزياح "استعمال المبدع للغة، مفرداتٍ وتراكيبَ وصوراً، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن

---

(1) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص39.

(2) بلاّطة، عيسى، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار للنــشر، بيــروت، لبنـــان،ط3، 1981، ص177.

يتصف به من تفرد وإبداع، وقوة جذب وأسر، وهو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني"[1].

وصفت ظاهرة الانزياح بعدة تعابير اصطلاحية، منها: الجسارة اللغوية، الغرابة، الابتكار، الخلق،التحقيق، الكسر، إلى غير ذلك من هذه الاصطلاحات، التي لا يختلف بعضها عن بعض، من حيث موضوعها إلا من زاوية النظر إلى تطبيقاتها وتحليلاتها[2].

وأهم العناصر التي تخص القول الجمالي، هو كسر نظام الإمكانات اللغوية، بغية زيادة عدد الدلالات الممكنة، حيث يتولى الشعراء إيجاد أنماط جديدة من النظم اللغوية، عن طريق إدخال أشكال من الغموض المنظمة، داخل النظم القائمة، ليزيدوا من إمكاناتها الإعلامية. وتحدد لغة الشعر – في الدراسات الأسلوبية – على أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها، وانحراف عن سلبياتها[3].

والشاعر – مثلا – عندما يقيم نظاماً صرفياً مختلفاً عن نظام التحدث العادي، بمعنى عندما يختار كلمة يستخدمها في قصيدته، فإنه يضع أمامه مجموعة من الاحتمالات تختلف جذرياً عن تلك المستخدمة في الكلام المألوف، وهي بطبيعة الحال أكثر دقة. ويبدو الأمر كما لو أن الشاعر في عملية صنع قصيدة حقيقية، يقتحم دارة عصبية إضافية تمكنه من إنتاج تلك الأشياء الصوتية القوية، التي تسمى قصائد. وخلاصة الأمر، فإن قول الشاعر يأتي من أنظمة أشارية تباين ما يستعمله المتحدث العادي[4].

([1]) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص7.

([2]) ذريل، عدنان، النقد والأسلوبيةبين النظرية والتطبيق ،تلحاد الكتاب العرب ،دمشق، سوريا،دط،2000م، ص25،26.

([3]) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط3، 1987، ص375، 376.

([4]) شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط7، 1977، ص41.

إن دارس الأسلوب لا يمكن أن يتقدم في حقله، ما لم يتمكن من النحو والصرف وعلم الأصوات والمعاجم وعلم المعاني[1]. بغية أسلوب يحقق الدقة والوضوح، أو يهدف إلى الاقناع والتأثير العاطفي، ويعد الاختلاف الدلالي في مذهب "سوسير"، أهم سمة لغوية، وينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك[2].

ومما يدل على أهمية الانزياح في دراسة النص الأدبي، وخاصة النص الشعري؛ أنه يشمل أجزاء كثيفة ومتنوعة، فهو يجيء في الكثير من كلمات النص وجمله[3]، ومن أنواعه:

1.2: الانزياح الدلالي:

ويتجلى الانزياح الدلالي – أيضاً – في ظاهرة الرمز الشعري، نظراً لتعدد دلالاته، وتنوع إيحاءاته. فالرمز الشعري إن استعمل وفق أسسه الفنية يبتعد عن الإشارية والاصطلاح، ويكون أقرب من الانفساح الدلالي، فطبيعة التجربة الشعورية المعقدة التي يمر بها الفنان، تجعله يعتمد على الرمز كوسيلة لنقل هذه التجربة، التي أصبحت أكثر عمقاً وتكثيفاً؛ لما له من قدرة كبيرة على التكثيف والعمق[4].

ولقد تتعدد الحقول، التي يستمد الشاعر منها رموزه، فبعضها مستمد من التاريخ وبعضها من الحقل الأسطوري، وبعضها من الحقل الديني، ومنها ما هو

([1]) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، عدد 110، شباط، 1987، ص431.

([2]) حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، عدد 232، نيسان، 1998، ص376.

([3]) ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111، 119.

([4]) غنيم، غسان، الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، دار العائد للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سورية، ط1، 2001، 23

مبتدع يستحضره الشاعر من الرمز اللغوي المتداول[1]. وإذا كان الشاعر العربي لم يفارق الرمز على امتداد تاريخه، إلا أن بعض الشعراء قد وظفه توظيفاً خاملاً، حتى جاء فضلة في قصيدته، فما يكاد يومض حتى ينطفئ[2].

ومن خلال تتبع الحقول الرمزية التي استمد منها الشاعر خوجة رموزه، يمكن تقسيمها، إلى ما يلي:- 1- الرمـــز الديني 2- الرمـــز التاريخي 3- الرمـــز الأسطوري 4- الرمز اللغوي.

1- الرمز الديني:

يتميز الرمز الديني من حيث استعماله في النص الشعري بوجود دلالة مسبقة للمواقف والشخصيات الدينية، التي يعمد الشعراء إلى استعمالها. فالحوادث الدينية تبرز موقفاً معيناً من الحياة، كما أن الشخصيات الدينية المعروفة بمواقفها تضيء نواحي متميزة – أيضاً – من نواحي الوجود الإنساني؛ مما يرتبط الذهن بهذه النواحي وبهذه الشخصيات الفريدة. ولعلَّ السبب الأهم الذي يلجئ الشعراء إلى استخدام هذه الرموز، هو أنها ثرية بمدلولات لا تنضب، كما أنها تضفي على القصيدة بناءً درامياً بعيداً عن الذاتية[3].

ومن الرموز الدينية التي استخدمها خوجة:

أ- **يوسف عليه السلام**. يقول خوجه:

وإخوتي
ذئبٌ يشقُّ قميصي المذبوح
ثم يطوف أرض الله

([1]) الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، عمان، ط1، 2001، ص71.

([2]) رومية، وهبة، الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 331، سبتمبر، 2006، ص26.

([3]) غنيم، غسان، الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، ص84.

كي يبكي عليَّ[1]

ويوحي هذا الرمز بأن الذات المبدعة قلقة مما يضمره الأعداء للمسجد الأقصى، مع قرب هؤلاء الأعداء، وخصوصاً الأحزاب المتناحرة في الأرض المقدسة.

إنه يستحضر قصة يوسف مع إخوته، ولكنه استحضار، مبدع ومتميز في إشارته للقميص المذبوح، وإخوته الذئاب، لهي صورة تحمل مأساة، قادرة على الإيحاء، بالقتل والذبح والخراب، وهذا ما فعلته الأحزاب المتناحرة في المسجد الأقصى، وما تحويه من ظغائن، نتج عنه تناحر وفرقة وشتات، شكلت مأساة حقيقية فيما بينهم.

ب- أصحاب الفيل:

وهي عبارة عن لوحة تشكيلية رائعة، نهضت على ألفاظ معجمية قديمة، ولكنها جاءت في صيغ وتراكيب جديدة، فالشاعر حين يتصور أن الطير الحامل للحجارة والركب فوق الأفيال، تطوف بمآذن الأقصى تصاب بالخوف والشفقة. [2] فلا سبيل للخلاص من هذا الخوف وهذه الحالة المأسوية التي يعيشها ويعانيها المسجد الأقصى إلا بالقرب من الحبيب محمد– صلى الله عليه وسلم – والاستغاثة به، وطلب شفاعته. يقول خوجة:

طيرٌ أبابيلٌ على أفيالِ أبرهةٍ تجوبُ مآذن الأقصى

لمن في الأرضِ تعرجُ روحي الثكلى؟

إنّي أتيتُكَ، سيدي، وبخاطري

أوطاننا، ودماؤنا هدراً تباحْ

فاشفعْ لنا، يا سيدي، من ذنبِنا[3]

وهذا الرمز "طير أبابيل..." يكشف ما آلت إليه الأحوال في الأرض العربية، وفي القدس خاصة، وكيف تعامل الأعداء مع إخوته، إن المتلقي هنا أمام لغة

([1]) خوجة، ديوانه، 391.

([2]) بلمليح، الذات والحلم، ص45.

([3]) خوجة، ديوانه، ص390.

تستخدم الصور اللغوية؛ لتكون إقناعية بطريقة فعالة، ولذلك جاءت العبارات الشعرية في هذا النص تقريرية ومباشرة.

ج- شياطين/ طين:

يحاول خوجة بكل ما وسعه الجهد أن يتخلص من ثنائية الخير/ الشرّ، ليتسنى له أن يتماهى بالمطلق، فما دام قلبه مركباً من شياطين وطين، فلن يتمكن من الاندماج بالعالم الأزلي. يقول في قصيدته "سِفْر الأنا":

إنّـــي أنـــا هـــــــذا الــكِـيــانْ
قـــد جـــــاءَ مِـــنْ رَحِـــمِ الـــزَّمانْ
قلبي المكُركَّبُ مِنْ شياطينٍ وطيــنْ
وعجينةٍ ممزوجة بالنــور واللَّهبِ المُـــذاب([1])

يجسد الشاعر في هذا الرمز حالة الصراع المضطرم في داخله بين طينيته، شياطينيته، وبعض النور الذي مزجت به هذه الطينة، فحتى يغدو نورانياً خالصاً، لابّد له من التخلص من علائق العالم الأرضي السّفلي، ولكنه يظل تحت سيطرته، معترفاً بأنه وليد الأرض، وابن هذه الأرض، حيث الامتزاج والاختلاط والاضطراب، فهو كائن أرضي، أمشاج من الفوضى، الإسرار، الإجهار. يقول في "سفر المناجاة":

إنِّـــــي وَلـــــــــــــــيدُ الأرضِ، وابْنُ الأرضِ
غاباتٌ من الزَّيْتُونِ والأزهَـــارِ والصَّبَّارِ
والفَـــــــــوضى مِن الإســــرارِ والإِجْهـــــــــارِ
والتِّحنـــــــانِ والحُبِّ المُعَربِدِ والعِتـــــــــاب([2])

2- الرمز التاريخي:

يتميز التاريخ العربي- وخاصة – التاريخ الإسلامي بالثراء الرمزي (مواقف وشخصيات عظيمة). فإذا ما أحسن الشاعر استخدام هذه الرموز، وصل إلى ما يمكن الوصول إليه من الإيحاء، وقد يستخدم بعض الشعراء الرمز التاريخي بشكل

([1])خوجة، ديوانه، ص369.

([2]) المرجع نفسه، ص379.

جزئي بسيط، دون أن يكون محوراً في القصيدة، فهم في استعمالهم لهذا الرمز لا يقومون بتحطيم الحدث للاستفادة من جزئياته، ولا يعيدون بناء الجزئيات المكونة، بل يكتفون بذكر الحادثة التاريخية أو الاسم، دون إغنائهما، وبشكل يجعلونهما قادِرْين على البث والإيحاء(1).

وعندما يستدعي خوجة هذه الرموز، إنما يحاول أن يعيد صياغة الواقع، وتشكيله على أساس الرؤية الرافضة لهذا الواقع المستسلم للذل والهوان، كما أنه يؤشر إلى التحامه بالتراث الإسلامي، ونماذجه الفريدة، ليشف عن مشاعر ذاتية ترفض الاستسلام والتصالح مع هذا الواقع الفاسد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، كما أنه يسعى – وبطريقة غير مباشرة – إلى إيقاظ ذهن المتلقي بهذه المعاني والأفكار؛ ليقيم مع هذا الواقع علاقة، تنهض في بعض نواحيها على الرفض بجانبه السلبي، ومن جانب آخر يقوم على التغيير الايجابي، ليعود الواقع نابضاً بالحياة والحركة والنشاط.

ومن الرموز التاريخية، التي استحضرها خوجة:

أ- بنو قريظة والنضير وهم رمز للصهاينة الذين فعلوا أقبح الأفعال بالأمة العربية، وخاصة أهل فلسطين، من: غدر وخيانة وسفك دماء وتشريد. يقول:

وبنُو قُريظـــةَ والنَّضيرِ على القلاعْ
عادوا إليـــنا في جـــحافلِ قينقاعْ
يـــا ســـــيِّــــــــدي
مَسراكَ في ســــــوقِ النّخاســـةِ كالمتاعْ
وضمـــيـــرُنـــا الـــمجروحُ لوَّحَ بالوداعْ(2)

ب- المغول وهم رمز لصهاينة اليوم، حيث الامتداد الطبيعي للغدر والخيانة والتربص بالعرب والمسلمين، وتدنيس المقدسات، وانتهاك الحرمات وإراقة الدماء.يقول:

وتـــرى المغـــولَ على مشـــارِفِ أُفقِنـــا المَحـــزونِ

---

(1) غنيم، الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، ص114.

(2)خوجة، ديوانه، ص376.

تشـــرَبُ في جَماجِمِنـــا مـــدى أَنخابِـــهـــا[1]

ج- تجلت بعض الرموز على صورة أقنعة لدى الشاعر، ومن ذلك شخصية "ورد"، التي قتلها زوجها ديك الجن وحرقها، وصنع من رمادها قدحاً يشرب فيه الخمر[2]. وتمثل هذه القصيدة "ليلة ورد الأخيرة" علاقة الحب بالغيرة والموت والندم، وهي ذات بعد تراجيدي ومسرحي تقترب من الأسطورة أكثر من قربها من الحقيقة[3].

وقد اتخذ الشاعر (ورد) كقناع ليكشف نفسه، حيث تذكر لحظات الحب والنشوة. فالقناع كما هو معروف يعد إحدى أدوات الشاعر التي يستعين بها – أحياناً – في تشكيل النص الشعري ويقوم على النظر إلى التراث من خلال استحضار الشاعر شخصية تاريخية قادرة، بما ارتبط بها من دلالات أن تثري التجربة المعاصرة، فيقوم الشاعر بإنطاقها نيابة عنه ليعبر عن الموقف الذي يريد أن يقدمه للمتلقي[4].

يقول خوجة في قصيدته المشار إليها آنفاً:

زارَ ديكُ الجنِّ نفسي،

حسمَ الأمرَ برأسي[5]..

***

وتعكس هذه القصيدة خلاصة تجربة الحب عند الشاعر، وربما عند كل عاشق. فللهوى شؤونه وللوصل شجونه، وافتضاض الحب من المرأة يشبه عن افتضاض اللؤلؤ المكنون من قلب المحارة، ...، يقول:

([1])خوجة، ديوانه، ص392.

([2]) انظر أخبار ديك الجن، الأصفهاني، علي ابن الحسن، الأغاني، دار الشعب، القاهرة، مصر، د ط، 1972، ص51-64.

(3) فاضل، القيثارة والمغني، ص75، 76.

([4]) الرواشدة، سامح ، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيــق، مطبعــة كنعان، إربد، الأردن، طــ1، 1995، ص7.

([5])خوجة، ديوانه، ص226.

واغترافُ الوصلِ من أُنثى

لهُ أيضاً شُجونُهْ...

وافتضاضُ الحُبِّ منها

كافتضاضِ اللُّؤلؤ المكنونِ

من قلبِ المحارةْ[1]

وقد اختفى خلف هذه الشخصية "ورد" صوت الشاعر كما يبدو من خلال النص؛ لأن القناع لا يعدو أن يكون شخصية - بصرف النظر عن تسميتها - تبدو من خلال النص، ويختفي صوت الشاعر خلفها ويسيطر عليه ضمير المتكلم، إلا ما يداخله من حالات الالتفات[2].

ويشير الرمز إلى أكثر من فكرة وعاطفة ومعنى، ويغدو تعبيراً عما لا يمكن – أيضاً- التعبير عنه، كما أنه يوحي بالشيء دون أن يوضحه [3]. ويكون أكثر إمتاعاً للنفس وأجمل في التصوير كلما كان كاشفاً للدلالة في حياء وخفر[4].

3- الرمز الأسطوري:

تعد الأسطورة ظاهرة طاغية في الشعر الحديث، مال إليها الشعراء مستثمرين ما فيها من دلالات وظلال وإيحاءات؛ لأنها تعني في الأصل حكاية أو تصور يصف مناحي الحياة. والأسطورة: وهي "اصطلاح أدبي أطلق أصلاً على كل حكاية خيالية، وقد قصر حديثاً على القصص القصيرة، سواء أكانت شعراً أم نثراً"[5].

([1]) خوجة، ديوانه، ص227.

([2]) الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص11.

([3]) حمدان، أمية، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة دراسات، (267)، د ط، 1981، ص26.

([4]) منصور، عز الدين، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1985، ص106.

([5]) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص289.

وهي انعكاس اللاشعور الجمعي يلجأ إليها الفنان والإنسان بشكل عام فـراراً من حقائق الحياة القاسية، خاصة بعد طغيان الحياة المعاصرة على الفكر المنطقـي الواضح[1].

وجدوى الأساطير أنها تعود في القارئ إلى الوقت الذي كان فيه العالم فتيـاً، حيث كان الناس مرتبطين بالأرض، والأشجار، والبحار، والأزهار، والتلال . وفـي ذلك الزمن لم يكن الفرق كبيراً بين الواقع واللاواقع، فقد كان الخيال منتعشاً حيـاً، ولم يكن قد خضع لاختبار العقل[2].

جاءت الأسطورة نادرة في شعر خوجة، فهي لم ترد في قـصائده باسـتثناء أسطورة السندباد، حيث رمز به لذاته المسافرة، التي ذرعت الزمان والمكان، فقد تاه في الإبحار واحترق شوقاً للعودة إلى مرابع صباه، ولكن ثمة معيقات كانت تحـول دون عودته. يقول خوجة في قصيدته "سندباد"

تُهـتَ في الإبحارِ يا قلبي طويلاَ
وشراعي أخطأَ الأُفقَ الجميـلا
كلَّما ضجَّ اشتياقي هزَّتِ الـغُـرْ
بـةُ وجداني الْتِيـاعاً وذُهولاَ
خبِّـروها عن هوى مُغتـربٍ كمْ
بعثرَ العُمـرَ ضياعاً ورحيلاَ
سنـدبادٌ شطَّ عـن موطنـهِ هـلْ
للصَّفا أرجُـو إلى عودٍ سبيلاَ؟
كمْ تشرَّدتُ سنينـاً أرجعيـني
لحـنانٍ أرتوي مـنهُ قليـلاَ[3]

([1]) الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، 1968، ص72.

([2]) هاملتون، أديف، الميثولوجيا، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمـشق، سوريا، د ط، 1990، ص11.

([3])خوجة، ديوانه، ص269.

ولا تعني ندرة الأ سطورة في شعر عبدالعزيز خوجة أن قصائده أقل تفوقاً من غيرها، لأنها لم تعن بها ، وإن كانت في نظر بعض النقاد تقنية فنية تمنح النص بعداً وعمقاً لا غنى عنه . وربما يكون الرمــز التراثـــي أفــضل وأجمــل مــن الرمــز الأسطوري، ولديه القدرة على البقاء وتجاوز الزمن من الماضي إلى الحاضر[1].

والسندباد يمثل الشاعر في هذه القصيدة، حيث يجتذبه الشوق دائماً والحنـــين إلى أهله وبلاده، ولكن بعض العوامل القاسية منعته من العودة والرجوع إلى حيـــث الوطن والسكن الآمن.

وليست الأسطورة (السندباد) في هذه القصيدة، كما هو الحال في غيرها مـــن القصائد لدى الشعراء الآخرين مجرد تفسير للرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً يقوم على حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها تتجاوز ذلك، فهي وظيفة بنائية، وهي من جهـــة تعمل على توحيد ومزج الأماكن والثقافات المختلفة بعصر الشاعر، ثم هي من جهة ثانية تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية[2].

ولقد نجح خوجة في توظيف هذا الرمز للتعبير عن الحالة النفسية التي كـــان يمر بها، ويعيشها لحظة بلحظة، حيث الحنين الدائم والشوق الملهـــب إلـــى الأهـــل والديار ففؤاده العاشق يكاد يطير إليها من ولهه، فكم أحس وهو في الغربـــة كأنـــه أسير في السجن، فإذا عجز عن السفر والرحلة بجسده وروحه معاً، رحل بخـــاطره وبأدمع الصَّبِّ الكسير.حيث يقول:

شُـــدِّي إليـــكِ رواحلـــي فلقدْ عزمْتُ على المسيـــرْ
هذا الفُـــؤادُ الـــعـــاشـــقُ الهيَّـــامُ منْ وَلَـــهٍ يـــطيـــر[3]

4- الرمز اللغوي (الرمز الفني الشعري):

يعد الرمز اللغوي من أكثر الرموز المستعملة في الشعر، نظراً لانفساحه، وقدرته على إبراز الطاقات الفنية العالية لدى الشعراء؛ ويعود السبب في ذلك إلى

([1]) ياغي، عبد الرحمن، جولات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمـــان، الأردن، ط1، 2005، ص244.

([2]) فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص297.

([3])خوجة، ديوانه، ص335.

عدم تضمن هذا الرمز مضموناً مسبقاً يعتمد عليه الشعراء؛ لكي يكون رديفاً يبين ما يقصده الشعراء في قصائدهم وهو رمز اصطلاحي، فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل "البحر، الريح، القمر..."، فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، إذا أحسن استغلال العلاقات، أو الأبعاد لهذا الرمز، وكذلك عند إضافته أبعاداً جديدة من كشفه، فعندما يستخدم الشاعر مثلاً كلمة "البحر" في السياق الشعري، فإنها ترمز إلى الخوف والرهبة عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تثير في نفس المتلقي هذه المشاعر، عندها يكون من حق المتلقي أن يطلق على صورة البحر في هذا السياق المعين معنى هذا الرمز، أي رمز الخوف والرهبة[1].

وقد استعمل خوجة هذا الرمز في شعره بكثرة، حيث أبدع في استعماله، وقد جاء محوراً رئيساً في كثير من قصائده، فقد حرص عند خلق لغته الشعرية، إلى أن ينأى بها عن سياقها المعجمي المنفسح الدلالة، حيث سعى إلى تفكيك العلاقات بين الدوال ومدلولاتها الأصلية، لبعدها عن مسارها الرمزي الفطري إلى رموز مختلفة جديدة، فتغدو الألفاظ – حينئذٍ – مفكوكة الوثاق، تسبح في فضاء لغوي جديد؛ ليتمكن من احتضانها، وتوليد دلالات جديدة منها، ولقد استطاع أن يضع المتلقي أمام لغة شعرية، تحتاج بعضاً من الوقت لفك رموزها، والوصول إلى مقاصدها. ونظراً لعمق التجربة الشعرية لديه، ونضجها واستقلالها، استطاع أن يبتدع رموزاً شعرية خاصة به، إذ وجد في عناصر الطبيعة المتباينة من: جبال وسهول، وبحر، ...، فراشة وظبي[*]معجماً غنياً، أحسن توظيفه في التعبير عن هذه التجربة، المفعمة بالمشاعروالأحاسيس، والمضطربة بالصراعات والتناقضات، كما أنه كشف بوساطته ما انتابه من ألم وحزن، وفرح وسرور، وسعادة وشقاء.

يتناول خوجة هذه المفردات، منحرفاً بها عن معانيها الأصلية، وحدودها الفيزيائية، حيث ينقلها من البيئة الثابتة والمحايدة لها، إلى بيئة ومكان آخرين يمنحاها بعداً جديداً، ودلالة وإيحاء يختلف مع ما كانت عليه سابقاً. فهذا البحر، الذي

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـــة، المكتبـــة الأكاديمية، طـــ5، 1994، ص171، 172، 174.

(*) أنظر المعجم اللغوي حقلي الطبيعة الساكنة والمتحركة، الفصل الأول، ص41,40

يتهدد حياة الإنسان – أحياناً- بالخطر، فيغرق فيه، ثم يلقيه الموج على الشط جثة هامدة، يتحول عنده في جانبه السلبي هذا إلى دلالة إيجابية، فهو يولد من السالب موجباً، يخلق دلالة جديدة، يضع المتلقي أمامها في سياق غير مألوف لديه.

يقول في قصيدته "جئت بعد الغرق":

مَرْكَــــــــــبٌ تــــــــائِـــــةٌ   في بِحـــــــارِ الفَـــــــرَقْ

يا حَــبـــيـــبـــــي أنـــــــا..   جِئْــــــتَ بَــعـــدَ الغَـــرقْ[1]

فبعد أن كان البحر مُبْغضاً ومكروهاً في جانبه السلبي، أضحى مُحبباً ومعشوقاً، والذي أضفى عليه هذه الصفة المحببة، هو السياق الجديد، الذي استقر فيه، حيث انحرف به عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر حمل دلالات جديدة. فالبحر والغرق هنا، ينطويان على معنى يرمز إلى القرب من الذات الإلهية. وهذا يُذكر بقول فريد العطار النيسابوري: "ما أكثر الغرقى في هذا البحر الواسع" "الكنز في القاع والبحر طلسم"[2]. فخوجة واحد من هؤلاء الغرقى في هذا البحر المترامي الأطراف؛ لأنه باحث عن الكنز الدفين في القاع.

فكل شيء في هذا الكون الواسع – وهو بالطبع جزء منه – يسير لعناق هذا البحر، ذي الموج الصاخب المغرق. يقول في قصيدته "انعتِاق":

كلُّ ثانيةٍ...
مَشرِقٌ وفَلَقْ
مَغرِبٌ سارِبٌ
لِعِناقِ بَحَرْ
مَوجُهُ صاخبٌ
لاعبٌ بالغرقْ[3]

([1])خوجة، ديوانه، ص216.

([2]) النيسابوري، فريد العطار، منطق الطير، تحقيق بديع محمد جمعة، دار الأنـــدلس، بيـــروت، لبنان، ط2، 2002، ص147.

([3])خوجة، ديوانه، ص187.

فهو دائماً ما يصبو إلى الإبحار في هذا البحر الخضم الواسع، كما أنه كثير اللهفة والشوق إلى الغرق فيه،يقول:

"يا لهفةَ شوقٍ للغرق"[1]

وثمة رمز لغوي آخر مبتدع تناوله خوجة "الطائر" حيث انحرف به عن معناه المعجمي غير المحدد، ليستقر في معجمه الخاص، فيتخذه رمزاً "للأنا" فقد وظفه مرة بلفظه العام جنسه "الطائر"، ومرة أخرى حدده بنوعه "نورسة"، "حمامة"، ولعل استخدامه – لهذا الكائن الحي -، يعود إلى أنه قادر على التحليق إلى الأعلى، فالطائر – كما هو معلوم – يعشق التحليق في السماء، فما أن يهبط إلى الأرض، حتى يعود إليها من جديد. وخوجة تربطه علاقة حميمة بالعالم العلوي الأزلي، لذلك يعمد إلى وصف نفسه بالطائر، النورسة، الحمامة، يتمتع بالنشوة، التي ينعم بها في العالم العلوي، فكلما اقترب منه ازداد طرباً وصفاء ونقاءً، ولذا لا يتسنى له ذلك إلا أن يكون طيراً يعلو بجناحيه، فيرتفعان به إلى ما وراء الواقع.

يقول في قصيدته "قلب في مهب العشق":

أنا رَفَّاتُ نَورَسَـــــةٍ على طُوفانْ

أنا من طافَ بالمَلكوتِ كالطـــائِرْ

ويَحمِلُنـــي جَناحـــا عاشِـــقٍ حـــــائِرْ.[2]

فهو يطوف في الملكوت – كالطائر – يحمله العشق ليحاول، التماهي والاندماج في الحق المطلق،يقول:

ألا مَنْ يَفــتَــحُ الأبــــــوابَ لِلزّائــــر[3]

أما في قصيدته "بقايا طائر" فيصور المعاناة، التي يعيشها، قبل أن يتصل بالعالم الأزلي، وقت كان يشعر بالخواء الروحي، يقول:

ليس عندي الآنَ قَلبٌ، بلْ جِراحْ

وبقايـــا طائـــرٍ دامي الجَنـــاحْ

([1])خوجة، ديوانه، ص143.

([2]) المرجع نفسه، ص177، 178.

([3]) المرجع نفسه، ص178.

ليس عندي الآنَ روحٌ، بل خَواءْ

وحَديثٌ مع نَفْــسي كَالنُــواحْ(1)

وفي قصيدته "حر الهوى" يصف نفسه بعصفور الربى يتمتع في حمى المحبوب، وينتشي بجماله الساحر،يقول:

اذكريني مثلَ حلمٍ عــابرِ طافَ يوماً وانتهى في الخاطرِ(2)

والذي يحاول أن يتتبع هذا الرمز (الطائر) في ديوان الشاعر، يلحظ أنه يتسامى إلى حيث الأعلى "الحقيقة المطلقة"، ليتخلص من علائقه الطينية أو المادية، ليصبح "أنا" من أثير، يطير بها في نور المطلق على الرغم من أنه مشدود إلى طبيعته الطينية الأرضية"، فهي سكناه، وليس له أجنحة يطير بها، ولكنه يطير بأشواقه، ليهيم بوجهها الحسن، يقول في قصيدته "شجن":

أنا الإنسانُ من طينٍ وهذي الأرضُ لي سَكَني

وليسَ لَديَّ أَجنِحــةٌ أَطيــرُ بِهــا وتُســعِفُنــي

ولَكنّي بِأَشواقــي أَهيــمُ بِوجْهِكِ الحَـسَـــــنِ(3)

ومن الرموز اللغوية الذاتية للشاعر رمز الصحراء أو إحدى مرادفاتها، فقد حظيت الصحراء باهتمام الشعراء منذ العصر الجاهلي، فمنها استمدوا موضوعاتها وصورهم، إلا أنها مع تقادم الزمن، وتحضر الإنسان، أخذت دلالات أخرى، بعضها نفسية، وبعضها الآخر عرفانية. وفي العصر الحديث برزت لفظة الصحراء، أو إحدى مرادفاتها في بعض القصائد؛ لتعبر عن اللحظات النفسية، التي تنتاب الشاعر، أو عن بعض جوانب التجربة الشعرية العرفانية، التي مر بها. فمن هؤلاء الشعراء، الذين تناولوا هذا اللفظة – كرمز – في العصر الحديث الشاعر عبد العزيز خوجة، فقد وردت هذه اللفظة – كرمز – في شعره غير مرة، وفي غير قصيدة. حتى أنه سمى أحد دواوينه باسم إحدى مرادفاتها "منادح الغربة"، يقول في إحدى قصائد الديوان "اقلب رمادك":

([1])خوجة، ديوانه، ص139.

([2]) المرجع نفسه، ص90.

([3]) المرجع نفسه، ص134.

اقلِبْ رمادَكَ مَرَّةً ســـافِرْ على أمـــلٍ شَريدْ
لابُدَّ من جمرٍ يُشَعْشِعُ في المنادِحِ مِنْ بَعيدْ[1]

فالمنادح انتقلت في هذا النسق الشعري إلى دلالة جديدة تختلف عن معناها الفيزيائي، حيث أخذت بعداً ميتافيزيائياً، وذلك بعد استقطابها واستقرارها في سياقها الشعري الجديد، حيث أضحى السفر فيها سفراً روحيا، ومعْبراً إلى الجمال والحق المطلق، فلابد أن يفضي هذا السفر إلى جمر يشعشع، يهدهد خفقة قلبه الوحيد.

لابُدَّ مـــن ذِكرى تُهدهِدُ خَفقَةَ القَلبِ الوحيدْ[2]

أما في قصيدته "امرأة واحدة"، وهي إحدى قصائد الديوان السابق الذكر فقد جاءت فيها لفظة "القفار" لتوحي بأن النفس تظل في خواء روحي، ما لم تمنحها القدرة الإلهية بعضاً من الحب والعطف والحنان، فتغدو بعد ذلك غنية بالحياة، سامية في المكانة، علوية في القدر.

كُنتُ غَيماً ماطِراً يَهمي بَعيداً ويَعودْ
مــرَّةً عَبــرَ البِحــــارْ
مــرَّةً عَبــرَ القِــفــارْ
مرَّةً فَوقَ سَرابٍ لا يَجودْ[3]

ولكن هذا المطر، الذي يمثل الخصب والعطاء، ما أن يهطل على البحار، القفار، والسراب، حتى يعود من جديد هذا التعالق بين الجانب العلوي والسفلي، والتجاذب بين طرفيهما، بين الارتفاع مرة والهبوط أخرى، تعبيراً عن القيود التي تشده إلى عالمه السفلي، حيث يحاول التخلص من ثقلها وجذبها وهو ما عبر عنه في نهاية القصيدة، يقول:

وجَناحي مِنْ سَماواتي لأَرضي .. لِلقُيودْ
لاِحترِاقــــــي .. لجـــــــراحي

([1])خوجة، ديوانه، ص271.

(2) المرجع نفسه، ص271.

(3) المرجع نفسه، ص300.

فَانفُضــــــي عَنّي رَمـــــادي كَي أعـــــودْ(1)

وإذا ما غادر القارئ هذا الديوان واستقرأها في دواوينه الأخرى، كديوانه "هبوات الزمان" تغادر هذه اللفظة "الصّحْراء" سياقها المعجمي الأحادي الدلالة؛ لتستقر في سياق شعري يمكن أن يقرأ قراءة ثانية متباينة مع معناها المعجمي، الذي يوحي بالجدب والقفر إلى غير ذلك من الخصائص الطبيعية للصحراء؛ ليدل على التصحر والجدب المعنوي الذي يعانيه الشاعر، وهو يدور خارج فلك الجمال المطلق. فليس ثمة شك بأن من يستشعر الشتاء/البرودة في دمه، ومن يسكن قلبه في اليباب، لن ينال الحظوة العالية، والمكانة الرفيعة لدى الحق المطلق. يقول في إحدى قصائد هذا الديوان "العُباب" :

هــذا الشِّتــاءُ مُؤَبَّدٌ بِــدَمي! وهَـذا القَلْبُ يَسكُنُ في الْيَبابْ

الْــوَرْدُ؟! لا أدري بِمَلْمَسِهِ، ولَمْ يَسْمَـعْ بِصحرائِي السَّحابْ

والغُصنُ؟! ما عانَقتُ غُصناً في الهَوى، إلاّ وَعانَقَني سَراب(2)

وثمة رموز أخرى انحرف بها الشاعر عن معناها الحقيقي إلى معانٍ أخرى ذات دلالات جديدة، منها: السراب، التي تمثل لدى الشاعر أهمية كبيرة، فقد اتخذها عنواناً لثلاث قصائد، جاءت مرة بمفردها معرفة بأل التعريف "السراب"، بينما جاءت مرتين مضافة في إحداهما إلى عبث "عبث السراب"، وفي الثانية إلى طعم "طعم السراب". يضاف إلى ذلك أن كثيراً من قصائد ديوانه قد حفلت بهذا الرمز. وأول مرة تطالع القارئ كانت في قصيدة "يا من هواكِ هوايا ..." :

يا مَنْ هَــواكِ سَرى بي   إنّــي أَسِـيـرُ السَّــراب

كـونــي دلِيــلاً لـــدَرْبي   قد تُهتُ وَسطَ الضَبَابِ(3)

وبقيت تلازمه حتى آخر قصيدة في الديوان "بعد الوداع" التي يقول فيها:

---

(1)خوجة، ديوانه، ص208

(2) المرجع نفسه، ص206

(3) المرجع نفسه، ص53

تقول لي في الصدر خفقتي

لقد شربتَ من سرابها كطائر القطا

وعدتَ فاقدَ الجناحْ[1]

ولدى تتبع الباحث لها يجدها تخرج عن معناها الحقيقي كظاهرة فيزيائية يشهدها أهل الصحراء إلى معنى آخر يتعلق بالأنا/الشاعر، حيث يكشف من خلالها أن البحث عن غير المطلق، هو سعي وراء السراب، وركض خلف الخيال أو الوهم، فما دام خارج الحضرة القدسية، فينابيعه جافة، وقلبه يباب، وسيره إلى سراب.

جَفَّتْ يَنابيعي، وجافاني الصَّــوابْ

مازِلْتُ في دَربي أسيرُ إلى السَّرابْ[2]

وكذلك "الاحتراق" الذي ورد غير مرة في قصائد الشاعر، مثل قصيدة "احتراق"، التي اتخذت من هذا الرمز عنواناً لها، وأيضاً قصيدة "حلم الفراشة"، حيث ورد فيها فعل الأمر "أحرقيني"، والمصدر الصريح "الحريق"، بينما جاء الفعل المضارع المضعف "أُحرِّقُ" في قصيدة "فراشة". والذي ينعم النظر في هذا المفردات يدرك أن الشاعر خرج بها عن معناها المعجمي، الذي يعني الاشتعال والتوقد، ليشكل منها دلالات جديدة تدل على الذوبان والتلاشي بالمحبوب؛ ليصبح الأنا/ الشاعر جزءاً من الـ (هو)، فإذا حصل له مثل ذلك، فإنه ينعم بالتماهي، وهذا ما يصبو إليه، ويسعى إليه سعياً حثيثاً.

ولعلَّ دلالة الفعل المضارع المضعف " أُحرِّقُ" توحي بالشوق العارم الذي لا يخشى معه المرء خوفاً؛ لأنه مدرك تماماً إلى أي وجهة هو سائر، وفي أي درب يسير

أذوب مع الفراشة، لا أخاف ولا أؤوب

أُحَرِّقُ مِثلَهــا نفســي، ويُغْويني اللَهيبُ[3]

(1)خوجة، ديوانه، ص424

(2) المرجع نفسه، ص375

(3) المرجع نفسه، ص90

أما الثلج، فقد ورد غير مرة في قصائده، كقصيدته "ليلة شتاء في موسكو". ويمكن أن يقرأ قراءتين مختلفتين ناجمتين عن المرجعية، التي اتخذتها "ليلى" فإذا أوّلتْ "ليلى" تأويلاً صوفياً، أي أنها مَعْبر للحديث عن الذات الإلهية، فإن الثلج يرمز إلى الدفء المفقود، بمعنى لا راحة ضمير، وقرة عين، واطمئنان قلب في حال البعد عن الله – تعالى - أما إذا كانت "ليلى" رمزاً للوطن، أكان وطنه الأم "مكة" أم وطنه الكبير "الوطن العربي"، فإن رمز "الثلج" في هذه الحالة يتغير تبعاً لتغير مرجعيته، فهو المعاناة والألم والحنين الناتج عن الغربة عن مسقط رأسه "مكة"، أو الأسى والحزن الناجمان عمَّا آل إليه الوطن العربي من تشرذم وخصام وتناحر

يقول في هذه القصيدة:

الثـلـــجُ يَغْمُــرُني لَيْـــلايَ فــاقْتَربـــي
رُوحـــــي الــفَرَاشَــةُ قَدْ تاقَتْ إلى اللَّهبِ
في البُعْدِ في القيدِ في الأشْواقِ في قَلَقي
نَفْســـي الْحَبيسَةُ قـــدْ حَنَّتْ إلى السُّحُبِ
ليــلايَ فـــي اللّيلِ منْ إلاّكِ يُؤْنِسُنــي
فــي وَحْشَةِ الكَــونِ والأشباحِ والتَّعَبِ(1)

وثمة رموز أخرى يضيق المقام عن ذكرها، مثل برق، رعد، صقيع ...

2.2 : الانزياح التركيبي:

ويحدث هذا النوع من الانزياح من خلال طريقة الربط بين الدوال في العبـــارة الواحدة، أو في التركيب، أو الفقرة(2).

إذ إن طريقة التركيب في العبارة الشعرية تمنحها دلالة جديدة، كما تتجلى قدرة الشاعر المبدع في كيفية صياغته لتراكيبه الشعرية، ويعد خرق القوانين اللغوية المتمثلة بالمستوى التركيبي للعبارة من الناحية النحوية سمة من سمات العبارة الشعرية، وهذ ه

(1)خوجة، ديوانه، ص296

(2) ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

السمة الفنية تعجز عنها اللغة، في الوقت الـذي تتمسك فيه بأبعادها المعيارية الصارمة(1).

والشعر لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلقها مع كل خطوة – وهذا بطبيعة الحال – يفترض تكسير الهياكل الثابتة لها، وكذلك قواعد النحو وقوانين الخطاب(2)، ويشكّلُ النَّسيجُ النحويّ للّغة الشعرية جزءاً كبيراً من قيمتها الداخلية(3).

ولا يعني الانحراف مخالفة قواعد اللغة، فلا يعني (الإنحراف) العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، وإنما العدول عن الأصل، الذي يقتضيه المنطق الفطري، بمعنى أن تقديم المبتدأ هو الأصل، وكذلك الفاعل على المفعول به(4).

فمعظم الإمكانات النحوية يمكن أن تهيئ للمبدع أن يقدم المعنى بطرق متنوعة، من حيث الوضوح والخفاء والزيادة والنقصان، وتتجسد هذه الأمور على مستوى الصياغة الخارجية بمجموعة من الحركات الأفقية، مثل التقديم والتأخير، ورأسيه، مثل الحذف والذكر(5).

وثمة علاقة بين الانحراف المعياري النحوي، وتحقق السمة الشعرية للنص تقوم على التناسب الطردي "إن التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون التركيب عادياً"(6).

---

(1) الرواشدة، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، دراسات العلوم، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م30، ع 3، ص 368.

(2) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 176.

(3) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص82.

(4) عياد، شكري محمد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، د م ، ط1، 1988، ص84، 86.

(5) عبد المطلب، محمد ، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص73.

(6) كوهن،جان، بنية اللغة الشعرية، ص188.

وبناءً على ما سبق الحديث عنه سيقف الباحث على بعض أشكال الانزياح التركيبي بوصفها ملمحاً من الملامح الشعرية في أشعار عبدالعزيز خوجة، وهي:

1- التقديم والتأخير 2- الحذف 3- الالتفات

1- التقديم والتأخير:

تعد الرتبة في الجملة العربية مسألة ذات أهمية كبرى، فهي في العناية والاهتمام، سواء من الناحية النحوية، أم من الناحية البلاغية، كما نالت الرتبة المعكوسة – أيضاً – عناية البلاغيين والنحاة؛ لما لها من فائدة دقيقة في أداء المعنى ووضوحه.

وهو - أيضاً – انتهاك لنظام الرتبة في الجملة، فالانزياح عن القاعدة يمس ترتيب الكلمات[1] فالجملة في اللغة العربية ليست حتمية الترتيب في أجزائها، ولكن أهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة وتحريكها أفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في إخراج اللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي . وعلى أي حال، فإن التقديم والتأخير لا يخلو منه نتاج أدبي، نظراً لأهميته ودلالته [2] وقد تنبه العرب لهذه الظاهرة وأهميتها، فتناولها الـ نحاة والبلاغيون والأدباء . فسيبويه يقول في باب الإخبار عن النكرة بنكرة : "والتقديم ههنا والتأخير ... في العناية والاهتمام"[3].

في حين أن – الإمام – عبد القاهر الجرجاني يعقد له فصلاً في كتابه سماه (القول في التقديم و التأخير) حيث يقول : "باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال

([1])كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص180.

([2]) عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص161، 162.

([3]) سيبويه، قنبر، أبي بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، م1، عالم الكتب، د م ، ط3، 1983، ص56.

ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجــد ســبب أن راقــك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

ولما كانت هذه الظاهرة الأسلوبية طاغية في أشعار خوجة، فقد عمد الباحث إلى تتبعها في بعض دواوينه الشعرية، مثل: ديوان "ربيع الحياة"، و"وجد على وجد"، وديوانه الأخير "بوح جديد"؛ وذلك للوقوف على مدى حضورها قلة وازدياداً في أشعاره، فوجدها تزداد بصورة لافتة للنظر، وهذا يعني أن الشاعر قد تنبه إلى أهميتها في السياق الشعري، فضلاً عن الأبعاد والدلالات، التي تؤديها فيه.

فالتقديم والتأخير عنده، يحمل إيحاءات متنوعة ودلالات مختلفة تفصح عــن كثير من العلاقات المعقدة والمتشابكة، فيما يتعلق بالشاعر وفيما حوله . ومن النماذج الشعرية على التقديم والتأخير في أشعاره قوله في قصيدته "من أين أبدأ بالهوى":

معها أُطِلُّ على المــــدى

وعلى مَدى ما أشتَهـــــي

معهـــــــــا يُطلُّ السَّعـــــــدُ

في أكمامِــــهِ لا يَـــــــنتهي[2]

تتبدى في هذا النص حالتان من التقديم والتأخير، أولاهما: و"معها أُطلُّ على المدى "، وثانيها: "معها يطل السَّعد "، ولا شك أن في ذهن المتلقــي مستوى معيارياً، يمكنه أن يعيد إليه الترتيب الأصلي لهاتين الجملتــين الــشعريتين وذلك على النحو الآتي:

أُطلُّ معها على المدى، يُطلُّ السعد معها، فما أحدثه الشاعر في البنى النحوية من تقديم وتأخير صاحبه دلالات أفضت إليها تلك التحولات، وما حققه من جماليات في العبارة الشعرية، ناجم – أيضاً – عن تلك التحولات في البنية الأساسية للجملتين السالفتي الذكر.

([1]) الجرجاني،عبدالقاهر، دلائل الإعجاز،تصحيح وتعليــق الــسيد محمــد رشــيد رضــا ،دار المعرفة،بيروت، لبنان، دط،1981م، ص83.

([2])خوجة، ديوانه، ص147.

فعند عقد مقارنة بين مستويي التركيب (المعياري والانزياحي) يظهر الفرق بينهما جلياً، فالشاعر هدف إلى كشف حال الفاعل، حيث يطل مع محبوبتــه علــى المدى، وعلى مدى ما يشتهي، ولم يرد كشف الفعل "أُطل" لأن الإطلال على الأشياء شركة بين الناس جميعاً، فلا ميزة له، فيما هو شريك به مع غيره من الناس، ومـا منحه هذه الفرادة في الإطلال على مدى ما يبتغي هو شبه الجملة "معها"، التي تعمد تقديمها فهو في حال كونه معها يشعر بالسعد يكتنفه من كل جانب، وما عزز هـذا الشعور المفعم بالسعادة، والتفرد بميزة الإطلالة على كل ما يشتهي هو استخدام شبه الجملة المتقدمة "معها" دون غيرها، التي جاء التركيب بوساطتها مستقراً غير قلــق، في حين لو استعمل الشاعر شبه جملة غيرها، مثل بقربها، بجانبها، لأحدث اخ تلالاً في جماليات العبارة وشعريتها، فالفرق جلي بين معها وبقربها ...، كما أنها تــوحي بشدة تعلق الشاعر بمحبوبته، فثمة سر ٌّ يربطه بها لا يدركه إلا من ذاق لــذة هــذه التجربة، ففي حضنها تتغير الأشياء وتـ نكسر القيود، وفي حبها لا يخشى العتاب ولا يخاف الملام[1].

وفي نموذج آخر، يقول في قصيدته "لقاء...":

وجـــــــدٌ تَــفَــــجَّرَ بيننا
شَـــــوقٌ تحــــــــدَّى صَمتَــنا
دمعٌ تـــــــرقــــرق وائتِلاقْ[2]

إذ يتبدى الانزياح التركيبي في هذا النص في ثلاث عبارات هي : "وجد ..."، "شوق ..."، و"دمع ..."، وعند عودة هذه العبارات إلــى مــستواها المعيــاري، أي دتهاإلى البناء الفعلي بدلاً من البناء الاسمي، تصبح : تفجر وجد بيننــا، تحــدى شوق صمتنا، ترقرق دمع وائتلاق، إلا أن الشاعر قدم الفاعل "وجد، شــوق، دمــع " فأحاله مبتدأ، وترك الجملة الفعلية "تفجر، تحدى، ترقرق " في مقام الخبــر، وبــذلك اخرج هذه الجمل من بعدها الأحادي الدلا لة إلى بعد آخر يحمل دلالة مغايرة عمــا كانت عليه سابقاً، كما أنه شعر هذه الجمل، وذلك من خلال نقلها من بعدها المعياري

([1]) انظر المزيد من هذه المعاني المبثوثة في النص، ص140-147.

([2])خوجة، ديوانه، ص72.

الصارم إلى البعد الانزياحي، فالشعر " يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة"[1].

فهذا الوجد الذي تفجر أثناء التقاء الشاعر بمحبوبته فأحاله بهذه الاستعارة اللطيفة ماء عذباً دائم الجريان، والشوق الذي تحدّى صمتهما، ليعلن حالة حب يقوى على كل المعيقات، ويتجاوز أصعب العقبات، الدمع الذي ترقرق وأتلق معلناً صدق العلاقة وحميميتها كل ذلك كشف عنه التقديم والتأخير الحاصل في هذه العبارات وتزحزحها من موقع إ لى آخر، فهذا الخرق لقوانين اللغة المعيارية يلجأ إليه المبدع، إيماناً منه بأن اللغة العادية لا تحقق قدراً عالياً من الشعرية للنص، ولذلك يعمد إلى كسر هذه القوانين واختراقها.

أما النموذج الثالث فهو قوله في قصيدته " سفر المناجاة " :

والرُمْـحُ في يَدِنـا ارْتَـعَـدْ
والموتُ، حتّى المَوتُ يا دُنيا ابتَعَد[2]

لا يخفى التقديم والتأخير في هذا النموذج، فالجملة الأولى يمكن إرجاعها إلى ترتيبها الطبيعي، فتصبح وارتعد الرمح في أيدينا، والثانية تصبح وابتعد الموت، حتى الموت يا دنيا ابتعد تكشف الجملة الأولى عن حال من الف رق والخوف، التي يعيشها العربي خاصة، والمسلم عامة في ظل الهيمنة الغربية على العالمين العربي والإسلامي، نتج عنها حال من اليأس، لم يعد يقوى فيها الإنسان العربي والمسلم على دفع الظلم المحيط به . فتقديم الرمح يشير إلى أهميته كسلاح يذود به الإنسان عن كرامته المهد ورة، فأراد الشاعر من خلال هذا التقديم أن يفضح الواقع العربي والإسلامي، الذي بات فيه أبناؤه عاجزين عن استرداد حقوقهم المسلوبة، كما أنه شاء أن يجسد جسامة الخطر الذي يحدق بهذه الأمة، أما الجملة الثانية، التي يتبدى فيها التقديم والتأخير عبر الانزياح التركيبي لـ ترتيب لفظة "الموت" فتمثل مفارقة بين وقت كان المسلم فيه يطلب الموت، فتوهب له الحياة العزيزة الكريمة، وبين وقت يحرص فيه على حياة يكتنفها الذل والهوان، فيتمنى الموت، فلا يجده . فهذه

([1]) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص182.

([2])خوجة، ديوانه، ص382.

الانزياحات وفرت لهاتين الجملتين دلالات استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عــن رؤيته لهذا الواقع المؤلم يعيش فيه الحسرة واليأس.

أما النموذج الرابع فقوله في قصيدته "أُحبها" من ديوان "ربيع الحياة":

في عَينهـــــا النجـــلاءِ أحكَامُ القَدَرْ

في ثغرِها الوَرْدِيِّ أَحْلامُ الزهَرْ

في حُبِّهـــــا المجنُونِ نارٌ تَسْتَعِرْ(1)

فقد قدم الخبر /شبه الجملة "في عينها، في ثغرها، في حبها" على المبتدأ "أحكام، أحلام، نار" وذلك للعناية والاهتمام به؛ لأنه يريد أن يكشف عمّا تتمتع به المحبوبة من جمال يسبي العقول، ويأسر الألباب، وأن أقصى الأمنيات أن يظفر المرء بمثل هذه المعشوقة، التي هي أهل لهذا الحب، ليس لجمالها الساحر فحسب، بل لأنها أحد تجليات الخالق – عز وجل -.

أما النموذج الخامس، فهو من ديوانه "وجد على وجد"، حيث يقول في قصيدته "صُدْفَةٌ حُلْوَةٌ":

نحـــــــــــنُ يـــــا صُدفَةً حُلوةً عابِرانْ

التَقينـــــــــــــا قليلاً ... ارْتَعَشنا قليلاً

واكْتَشَفْنا بـــــــأنَّا معــــــــاً تائِهـــــــــــان(2)

ويلحظ هنا أنه قدم المنادى "يا صدفة حلوة" على الخبر "عابران"، كما قدم – أيضاً – الحال "معاً" على خبر أنَّ "تائهان"؛ لأنه يريد أن يصور بدء العلاقة بينه وبين محبوبته، وكيف كان طبيعة اللقاء بينهما أما تقدم الحال "معاً" فيكشف حاليهما حيث إن كلاً منهما قد ضل طريقة بعد هذا اللقاء، وفي النموذج السادس، وهو من ديوانه الأخير "بوح جديد" حيث يقول في قصيدته "بعد الوداع":

أجولُ في رتابةِ البُعَادِ أَشْتكي الحنينَ للحنينْ

أقولُ للنسيم مَرْحَباً وللرِّياحِ مَرْحَبا(3)

---

(1)خوجة، ديوانه، ص86.

(2) المرجع نفسه، ص133.

(3) المرجع نفسه، ص424.

فقدم الجار و المجرور "للنسيم" على المصدر النائب عن المفعول المطلق "مرحباً"، وكذلك الحال في "وللرياح مرحباً"؛ لأن الذي يعني الشاعر في هذين السطرين، هما: النسيم، والرياح، لأنهما يهبان من حيث المحبوبة، فيحملان أنفاسها المعطرة، فضلاً على أنهما بمثابة الرسل بين المحبين.

ويلحظ مما سبق أن هذه الظاهرة قد تحققت في أشعار خوجة، وذلك بفضل نضج تجربته الشعرية وعمقها، يضاف إلى ذلك تمكنه من صياغة عباراته الشعرية من الناحيتين التركيبية والبلاغية.

2- الحذف:

يمثل الحذف إحدى الظواهر الأسلوبية، التي يميل إليها الأديب؛ لدواعٍ جمالية وبلاغية، كما أنه يفعّل المشاركة بين المبدع والمتلقي في إنتاج المعنى وإعادة تشكيله.

و"يعد سياق الحذف من الأنساق الشعرية التي يتم فيها العدول بالكلام إلى غير ما كان عليه "[(1)]. ويقوم على إسقاط أحد عناصر التركيب اللغوي (طرفي الإسناد)، فالتركيب اللغوي في الغالب ينهض على تضافر طرفي الإسناد، وقد يحذف أحدهما لعلة ما، ولا يكون الحذف اعتباطاً فالمنطق "أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أ حدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية، أو الحالية"[(2)].

وقد عده – الإمام – عبد القاهر الجرجاني "باباً دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّ حر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنط ق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر"[(3)].

([1]) حمر العين، خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، د ط،2001، ص28.

([2]) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان -، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص313.

([3]) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112.

وينطلق الحذف من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق من الأداء، حيث يكون العدول عنه إفساداً له.

وقد حدد البلاغيون بعض دواعي الحذف – شريطة وجود ما يدل على المحذوف من قرينة لفظية أو معنوية، وألاَّ يخل المحذوف بفهم المعنى – منها: تسهيل الحفظ، تقريب المعنى، تحصيل المعنى الكثير باللفظ اليسير[1].

وتعود القيمة الفنية للحذف، إلى أن بعض عناصر التركيب يبرز دورها الأسلوبي في حالة غيابها أكثر من حضورها، وطبيعة (الحضور والغياب) لبعض عناصر التركيب تمثل لوناً تعبيرياً بارزاً أفاد، منه القدماء في تحليل النماذج الأدبية، ورصد عناصر الجمال أو القبح فيها[2].

كما أن المحذوف ينشط خيال المتلقي، ويشكل عنصراً حافزاً لكي يسهم في استدراج المحذوف وتقديره، وبذلك يكون (المتلقي) مساهمًفي بناء ال نص وإعادة إنتاجه[3].

ويبدو الحذف سمة أسلوبية واضحة في شعر خوجة، وسيقف الباحث على بعض النماذج الدالة عليه، كي يبين العلاقة بين المحذوف والدلالة الشعرية له.

يقول خوجة في قصيدة بعنوان "أماه":

صُورٌ يُغلِّفها الغُبارْ
تَتْرى على قَلبي عِبَرْ
حُلمٌ يُواريهِ التُّرابْ
فهُنا أثرْ ... وهُنا أثَرْ..[4]

يتبدى الحذف في هذا النص في ثلاث مواضع، الأول والثاني ما يسمى بالحذف النحوي القائم على الاستغناء عن المسند إليه (المبتدأ) في بداية النص،

([1]) الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط12، د ت، ص226.

([2]) عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص181.

([3]) الرواشدة، سامح، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور الانزياح التركيبي وجمالياته)، ص472

([4])خوجة، ديوانه، ص316.

وتقديره "هي صور"، "هي حلم" والحذف الثاني تقنياً ، حيث وضع جملتي "فهنا أثر..، وهنا أثر .." وترك وراءهما نقطاً، ليقول أن ثمة كلاماً سكت عنه في النص، وما على المتلقي إلا أن يجتهد في ملئه بما يتناسب والسياق.

وعند إنعام النظر في الموضعين الأول والثاني، يتبين أن حذف المبتدأ يقدّم جمالية في النص، فقد جاءت الـ كلمة على لسان الابن، وهو يخاطب أمه، التي غيبها اللحد، فالنص السالف الذكر يعبر عن الذكريات، التي حاول الشاعر استرجاعها من الذاكرة، إنها ذكريات حقيقية، وليست متخيلة، مليئة بالحزن، وعلى الرغم من ذلك فهو يحمل – في نفسه حباً، وهوى وحنيناً إليها، لا شك أنها ذكريات عائلية تشده إليها. فلو أن الشاعر صرح بالمحذوف (هي) لحقق للخبر (صور، حلم) تعريفاً، ولكنه أراد تنكيره ليستوعب شتى أنواعه ويجسد كثافته الكبيرة، وأن يصور أطلال هذه الذكريات بما تحمله من أسى كثيف يدمي قلبه . فالحذف للمبتدأ، وتنكير الخبر جاءا منسجمين مع حجم هذه الذكريات الحزينة، فالحزن، الذي انتاب الشاعر، ليس حديث العهد، وإنما هو حزن قديم رافقه منذ الطفولة، بدليل قوله في ذات القصيدة:

أمَّاه، إنِّي قد أَتيتُ كما أنا، طِفْلاً حَزينْ

أما الحذف الذي جاء في الموضع الثالث "فَهُنا أَثَر .. وهُنا أثرْ.." ودلت عليه النقط، فهو تقنية فنية بغية إشراك المتلقي في تصور المحذوف بما ينسجم مع السياق الوارد فيه، أو مع النسق العام للنص، فضلاً عن أنه يوقظ ذهنه، ويحفزه؛ كي يساهم في تقديره، والبحث عن المقروء في إعادة انتاجه.

ويمكن تصور المحذوف في الجملة السالفة الذكر، بما يتناغم مع السياق بـ " من الذكريات " فيصبح التركيب قبل غيابها، فهنا أثر من الذكريات، وهنا أثر منها . فجاء حذفها أبلغ وأفصح من ذكرها في هذا النص، وبذلك حقق غيابها بلاغة أسلوبية، مما منح النص طاقة جمالية وتماسكاً، كان يفتقدهما، فيما لو عمد الشاعر إلى ذكرها، وبذلك يكون الحذف أكثر وقعاً في نفس المتلقي.

وفي نموذج آخر يقول:

مُلتاعٌ يا لؤلؤتي ... مُلتاعٌ

مُلتاعٌ بِعبير قُرنفُلةٍ ضوَّاعْ[1]

يظهر الحذف في هذا النص في موضعين اثنين، الأول نحوي يتمثل في حذف المبتدأ "أنا"، مرتين "أنا مُلتاعٌ ...، أنا مُلتاعٌ ..،"والثاني حذف تقني، حيث وضع كلمة "يا لؤلؤتي ..." ليشعر القارئ أن ثمة كلاماً لم يذكره في النص، وللمتلقي حرية تصوره وملئه وعند التوقف على النص، يتبين أن المحذوف قدم طاقة جمالية فيه، إذ إن كلمة "ملتاع" تعبر عن المشاعر المشبوبة، التي يكنها ا لشاعر لهذه المحبوبة فاللوعة والوجد و الشوق يضيء سناها آفاق روحه، حين فضل عبير القرنفلة على الورد فهو متعلق بها غاية التعلق، فلا يستطيع أن يحيا بغير كنفها، ولا أن يعيش إلا في حماها.

وقد نجم عن حالة الحذف للمسند إليه معادلة موضوعي استطاع من خلاله أنْ ينقل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي وأن يهمس في أذنه هل أنت ملتاع كما أنا ملتاع، فأنا في غاية اللوعة وغاية الشوق، فكيف أستطيع / يستطيع، أن أحيا / يحيا، بعيداً عنها.

أما الموضع الثاني ، الذي جاء الحذف فيه تقنياً، أيْ حين وضع نقطاً وراء كلمة " يا لؤلؤتي ...". فعند العودة إلى النص، يتضح أن هذه الكلمة قد تكررت في القصيدة أربع مرات، مرتين مسبوقة بأداة النداء " ياء" ومرتين مسبوقة بالجار والمجرور "بسمة" لتؤكد دلالات نفسية وجمالية في قصيدته، حيث صورت شوقه العارم ببسمتها، التي تضيء جوانب روحه، كما أن تشبه لمحبوبته باللؤلؤة يكشف عن أهميتها بالنسبة إليه، وعن مكانتها النفسية عنده، يضاف إلى ذلك غاية حسنها وجمالها، فهي أثيرة لديه، وحاجته إلى عطفها وحنانها كبيرة.

إن الصورة التي رسمها لمعشوقته، والمشاعر التي هيمنتْ عليه، تؤطرهما كلمتا "ملتاع، لؤلؤتي"ولعل هاتين الكلمتين تشيان بالحرص البالغ عليها والتعلق بها، والقلق والاضطراب والخوف من هجرها له وبعدها عنه أما ما يمكن تصوره وملئه في الحذف التقني في النص السابق، فبإمكان المتلقي أن يضع كلمات، مثل حبيبتي، معشوقتي، فاتنتي ...، وهذا ما ينسجم مع السياق الخاص للجملتين الشعريتين،

---

(1)خوجة، ديوانه، ص129

والسياق العام للنص بكامله، وخلاصة الأمر، فإن الحذفين يوحيان بتصوير المشاعر والأحاسيس الجياشة تجاه المحبوبة، فضلاً عن صدق العاطفة وحميمية المشاعر والأشواق المشتعلة في قلبه، كما يوصيان بالخوف والقلق من صدها وهجرها إياه.

أما النموذج الثالث، فسيقتصر الحديث فيه على الحذف التقني، والذي يتبدى في ظاهرة وضع النقط ور اء الكلمات، وهذه الظاهرة تكثر في شعر خوجة، بصورة لافتة للنظر، مما تستدعي المتلقي الوقوف عليها، ومن أمثلتها قوله في قصيدته "كُلُّ الدُّنيا في عينيها يا ربيِّ":

أنهارٌ..
نجماتٌ..
سماءٌ صافيةٌ ..
وبحارٌ من حُبٍّ
ودُروبٌ تأخُذُني
ووعودٌ تجذبني
مسلوبَ اللُّبِّ
حيثُ الدنيا..
كلُّ الدنيا..
في عينيها يا ربي.(1)

وما يميز هذه التقنية – بشكل عام -، أنها تتطلب من القارئ استدعاء النص السابق عليها، ليتسنى له رصد جمالياتها، وتقدير، أو تصور المحذوف فيها(2).

وصور الشاعر في هذا النص جمال عيني محبوبته وسحريهما وجاذبيتهما، فهو إذ ينظر فيهما يرى عالماً كاملاً، يأسره ويخرجه من حدود الانشغال بالعالم الخارجي، إلى حالة الانبهار، والروعة، فيخلق عالماً بديلاً، حالة من الخلق الأسطوري، يتجلى العالم في عينها على صورة أنهار تجري حوله، ونجمات تضيء سماءه، وسماء صافية لا يعكر صفوها معكر، لتكتمل الصورة على شكل بحار

---

(1)خوجة، ديوانه، ص215.

(2) الرواشدة، قصيدة إسماعيل لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، ص474.

ودروب ووعود ؛ ليسير خلفها مسلوب اللب، ضائعاً في دنيا خاصة بـــه، صـــنعتها هاتان العينان، لذلك تجلت الدنيا كلها أمامه، حين نظر في عينيها.

تضمنت هذه المقطوعة أكثر من موطن من مواطن الحذف، وهـــي : "أنهـــار ..."، و "نجمات..."، "وسماء صافية ..."، و "حيث الدنيا ..."، و"كل الدنيا ..." وكأن الشاعر عندما أعرض عن ذكر المحذوف، أراد أن يؤكد للقارئ أن الأوصاف، التي نعت بها عيني محبوبته، أقل بكثير مما ذكره، فهاتان العينان، أجمل مما هو مـــذكور في النص، فجمالهما لا يحده وصف شاعر، أو نثر ناثر، كما أن عدم بوحه بالوصف الملائم لهاتين العينين، - وهو بطبيعة الحال –يشيء بعدم قدرته علـــى أن يوفيهـــا حقها من الوصف، فقد ترك القارئ في حيرة من أمره، فأي الأوصاف تليق بهمـــا، وبأي نعت يمكن أن تنعت بهما هاتان العينان . لعل عجزه عن الإتيـــان بمـــا يلائـــم جمالهما وسحرهما، ناجمٌ عن عمق الدلالة، التي تدلان عليها.

إذن فتقنية الفراغ في آخر الكلمات تتناغم وتنسجم مع عمق الدلالـــة للـــدال، فغياب بعض الكلمات يتناسب مع دلالاتها، إنْ عجزاً عن الإتيان بها لجلالة وعظمة المدلول، أو إنْ تقنية مقصودة يسعى الشاعر إليها، لتحقيق جدلية القراءة بين النص المُبدع والمتلقي الواعي.

3- الالتفات:

وهو يعد من محاسن الكلام، ويعني "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف من معنى إلى معنى آخر[1]. وقد أسهب ابن الأثير في توضيحه، وسماه "شجاعة العربية" وهو عنده ثلاثة أقسام:-

الأول: الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

الثاني: الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الأمر.

---

(1) ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، اعتنى به إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بغداد، العراق، ط2، 1976، ص58.

الثالث: الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي[1].

ومن خلال هذا التحول في الأفعال وأزمنتها، أو بالضمائر وأنواعها تتحقق دلالات جديدة تختلف عنه فيما لو جاء على وتيرة واحدة[2]. وهو وسيلة من الوسائل المهمة التي يسهم الكشف عن أثرها في النصوص الأدبية في اختراق هذه النصوص، وتحديد أنماط العلاقات المتنوعة فيها، ويشكل توظيف الالتفات في النصوص الأدبية – وخاصة الشعرية منها – بنية أسلوبية، أو انزياحاً لافتاً بالقدر الذي يخرج فيه هذا التوظيف عن الاستعمال اللغوي المعتاد"[3]. والالتفات بحاجة إلى قارئ درب خبير، ولا يكون التغير الحادث انزياحاً إذا لم يكن مفاجئاً، وتكمن أهميته مما يقوم عليه من مخالفة لما يترقبه السامع[4]. ويقوم هذا اللون البلاغي بدور مهم، إذا أحسن الشاعر توظيفه، وله مواضع مختصة به، فالكلام إذا نقل من أسلوب إلى آخر، كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وأحسن إيقاظاً لإصغائه، من أن يجري على طريقة واحدة[5].

([1]) المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص4، نقلاً عن معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلــوب، المجمع العلمي العراقي، د ط، 1983، ج1، ص294.

([2]) الرواشدة، سامح، قصيدة "اسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، م30، ع 3، ص477.

([3]) القرم، توفيق محمود علي، الانزياح الأسلوبي فــي شــعر الــسياب،رسالة دكتــوراة غيــر منشورة،جامعة اليرموك،2007، ص125.

([4]) ويس، أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتــاب العــرب، دمــشق، سوريا، د ط، 2002، ص185.

([5]) الزمخشري، الإمام أبي القاسم جارالله محمود بن عمر بن محمــد، الكــشاف عــن حقــائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه وضبطه وصححه، محمــد عبــد السلام شاهين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتــب العلميــة، بيــروت، لبنــان، ط2، 2003، ج1، ص24.

بالإضافة إلى أن القراءة تتحول إلى قراءة فاعلية إنتاجية، حيث يكون القارئ منتجاً آخر للنص عبر انتقالية من صيغة إلى صيغة أخرى، ومن سياق تعبيري يعكس الشكل التركيبي إلى سياق مغاير[1].

وبناء على ما سبق سيحاول الباحث الوقوف على هذا اللون البلاغي في نصوص خوجة الشعرية يقول في قصيدته "امرأةٌ بحقّ":

قلتُ يا سيِّدتي، رفقاً بنا
كلُّ نبضٍ في حَنايانا احْترقْ
كيفَ ينجو مَنْ رَأى هذا السَّنا؟
كلُّ خفقٍ في فؤادِ الكونِ دقْ
بحرُ عينيكِ دَعانا مَوْجُهُ
كلُّ مَنْ يدْعوه، يشاقُ الغَرَقْ[2]

فقد حدث هذا التحول من ضمير المتكلم المفرد المتصل بالفعل "قلتُ"، والياء الدالة على المتكلم المضافة إلى "سيدتي" إلى ضمير الجماعة في "بنا"، و"حنايانا" الدالة على الشاعر، ثم تحوله إلى ضمير الغائب (هو) في الفعل المضارع "ينجو"، والفعل الماضي في "رأى"، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير الجماعة "دعانا"، والدال – أيضاً – على الشاعر. ولو لم يُحدث الشاعر هذا التحول؛ أي الالتفات من ضمير إلى آخر لقال: قلتُ، بي، حناياي، نجوتُ، رأيتُ، ولكن هذا التحول في مستوى الخطاب، عبر التحول في أزمنة الأفعال، أو الضمائر يؤدي دوراً بالغ الأهمية في دلالة الجمل وإيحاءاتها، فالموقف يفرض على المبدع المراوحة بين هذه الضمائر وأزمنة الأفعال، وعدم السير على وتيرة واحدة. ولكن ما هي قيمة الالتفات، ودوره الدلالي في الأبيات السابقة؟

(1) حمر العين، خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، ص43.

(2) خوجة، ديوانه، ص93.

لعل استخدام الشاعر ضمير المتكلم المفرد يوحي بلين الخطاب ولطف المحبة، فهي امرأة رقيقة مدللة، تحظى بمكانة رفيعة عنده، فقد تغلغلت في أعماق نفسه، واستقرت في سويداء قلبه؛ ولذلك دعاها بمقتضى اللطف وخالص المحبة.

أما التغير الذي طرأ على البيت الثاني من الناحية الدلالية، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب في "ينجو"، و"رأى" فهو تجسيد للاعتراف بعجزه عن النجاة من نور وسنا المحبوبة، والغرق في بحر عينيها بدافع المحبة والشوق، وما يقوي هذا المعنى الاستفهام الذي جاء في بداية البيت، الذي خرج عن معناه الحقيقي؛ ليفيد الإنكار. إذاً، فتغير الخطاب الناجم عن تغير الأفعال وأزمنتها، والضمائر ومستواها، ثم تغير إيقاع الكلمات من الحركة إلى التسكين كما يدل مجمل أبيات القصيدة، يكشف عن لطف ورقة في الخطاب، نظراً لعلو جهة المخَاطَب وعظمة قدره من جهة، وعجز المخاطِب عن النجاة من أسره- لا بدافع الخوف والخشية الجوفاء، وإنما بدافع العشق والمحبة - من جهة أخرى.

أما النموذج الثاني، فيتبدى في قصيدته "السَّراب"، حيث يقول:

وأظلُّ أجري في جنوب أمَّا أنا ... فأظل تأكلني السنونْ
مازالَ يلمعُ في محاجِرِهِ بَريقْ
مازِلتُ أَبْحَثُ في الدُروبِ ولا رَفيقْ(1)

بدأ الشاعر نصه بضمير المتكلم المفرد "أنا" معبراً عن تجربة حب تتقاطع مع تجارب الشعراء العذريين، من حيث الهيام الذي يشارف حدَّ الجنون والإصرار على البحث عن المحبوبة، يحدوه الأمل الذي يلمع أمامه، عله يظفر بمحبوبته، ولكنه على الرغم من ذلك فهو كالمسافر الذي أظناه البحث في الصحراء عن الماء فكلما رأى سراباً حسبه ماء، فإذا قرب منه لم يجد شيئاً . قد سمى هذا الحب – أيضاً – ضرباً من المحال(2). فهو حين يتحدث في الجملة الأولى بضمير المتكلم، يكشف شدة المعاناة، التي أوحتها جملة " تأكلني السنون" بما تدل على جفاف هذا الحب، الذي

---

(1)خوجة، ديوانه، ص142.

(2) انظر: خوجة، ديوانه، قصيدته "ضرب من المحال"، ص266.

غدا سراباً فلا يبل صدى، ولا يروي ظمأ، كما أن الجملة التالية مسكونة بدلالة فقدان العقل الناجم عنها فقدان التوجه الصحيح، والضرب في الأرض على غير هدى ونور، وحين يتحول الشاعر إلى ضمير الغائب في "محاجره" يعود إليه بعض صوابه، فيرى بريقاً ما فتئ يلمع في عينيه، وهو منهك في البحث عن المحبوبة، والطريق التي يوصله إليها، ولعل التحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يُبين عن تجدد الأمل في لقاء المحبوبة، بعد أن بلغ به اليأس في البحث عنها، فما زال الأمل الغائب يساوره، ومازال البحث عنها جارياً، حتى يظفر بالعودة إليها.

أما النموذج الثالث ، فقوله في قصيدته "أوبة العاشق":

لا تسألي عن قِصَّتي وتَشَرُّدي.
طِفلٌ أَنا قدْ عَاد يَحضُنُ
أُمَّهُ بِتودُّدِ...[(1)]

يتمثل التحول الأسلوبي هنا في الانتقال من ضمير المتكلم المفرد " أنا" في قصّتي، تشردي، طفل أنا " إلى ضمير الغائب هو في "عاد، يحضن" حيث يخاطب الشاعر في هذا النص وطنه الذي رمز إليه بالأم، معلناً أن التشرد قد أنهكه، وأن السفر والترحال قد تقاذفه من مكان إلى آخر، فها هو يعلن العودة والرجوع إلى هذا الحضن الدافئ، الذي فقده طويلاً، إنها عودة كعودة الطفل إلى أمه بكل ما تحمله لفظة "طفل" من ضعف وعاطفة وحاجة، ولعل التحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يكشف عمّا يلي:

أولاً:أن السفر والترحال، الذي نعته بالتشرد مفعم بالمعاناة والشوق والحنين إلى حيث يجد السكينة والطمأنينة والمرفأ الآمن (الوطن).

ثانياً:يجسد هذا التحول الضعف والحاجة إلى الأم / الأرض وارتباطه بها، وعدم اطمئنان جنبه إلى أي موضع سواها . هكذا استطاع خوجة من خلال هذه الظاهرة الأسلوبية، التي يتبدى في قصائده أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه، ويبلور رؤيته التي توخاها وحرص عليها في حزنه وسعادته.

([1])خوجة، ديوانه، ص280.

3.2: الانزياح الإسنادي (المنافرة):

يعد الإسناد من أهم الوظائف النحوية التي تنهض بها الكلمة في الجملة[1]؛ لأن الكلمة في البنية " لا تكتسب قيمتها إلا من بروزها كمعارض لكل ما هو سابق لها أو لاحق بها، أو لمعارضتها لهما معاً"[2] وهذا - بطبيعة الحال – يلغي الوجود الجوهري للكلمة، كما يؤسس العلاقة كقيمة أولى لنشأة وظيفة لها، بالإضافة إلى أن حركة الاستبدال تمس البنية للجملة كلها، فعند تغيير إحدى الكلمات فيها ينتج تغيير في وظائف الكلمات الأخريات. فقول المرء: (ضرب صالح محمداً)، ثم يقف حيث تتحدد وظائف هذه العناصر الثلاثة، فإذا ما غير كلمة (محمد)، ووضع بدلاً منها كلمة (مثلاً) فإن كلمة ضرب يتغير معناها تبعاً لذلك التغير الذي طرأ. فالحدث الصادر من صالح يتحول من حركة يدوية إلى فعل إنساني[3]. ويتأتى الإنسجام والتجانس بين عناصر التركيب عن طريق العلاقات الإسنادية بين الكلمات. فالمبتدأ – مثلاً – يحتاج إلى خبر؛ حتى يحدث تلاؤم بينهما من الناحية الدلالية، وكذلك الحال بين الفعل وفاعله والمضاف والمضاف إليه[4]. إلى غير ذلك من العلاقات الإسنادية التي ينشئها الشاعر بين الكلمات في السياقات المختلفة. فالمفردات بمفردها في سياق ما لا تقول شيئاً، وإنما يعود لخلق الطاقة الشعرية إلى العلاقات النحوية[5]. واللغة الشعرية تفتقر إلى مثل هذه المواءمة. فالشعرية " لا

([1]) الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح، دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، 2004، ص76.

([2]) الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص39.

([3])المرجع نفسه، ص38-39.

([4]) الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح، ص76.

([5]) فيدوح، عبد القادر وآخرون، القصيدة الحديثة في البحرين، أبحاث مهرجان الشعر الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربي بدولة البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص120.

خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله. اللاتجانس واللاإنسجام واللاتشابه واللاتقارب"[1].

ولكن المعيار الوحيد الذي يفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر، الشعر ليس موافقة قواعد التركيب، بل هو مخالفة هذه القواعد، إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى، التي تسود كل ألوان النثر، مجاوزة مطردة ومتعمدة،

ويمكن تعريف الشعر تعريفاً سلبياً بأن نقول: الشعر هو المعاند لتركيب العبارة[2]، وتعد اللغة الشعرية كونها إنحرافاً عن قانون الكلام، كما أن الخطاب الشعري خطاب ناقص النحوية مقارنة مع النثر، وذلك في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملاءمة الدلالية[3].

" وفي كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه، والإسناد في الحقيقة ليس إلا واحداً من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية"[4]. يطلق كوهن على الانزياح الناتج عن عدم التجانس بين المسند والمسند إليه انزياحاً اسنادياً أو منافرة أو اللانحوية؛ أي كمضاد للنحوية، وهو القائم على فكرة " تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها، والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد، وغير هذه المستويات"[5].

أما تأويل هذا الانزياح أو نفيه فمن خلال استبدال المعنى الأول لإحدى كلمات التركيب اللغوي بمعنى ثانٍ، وذلك عبر الاستعارة التي تتدخل لنفي الانزياح الناجم عن هذه المنافرة، فقوة المنافرة تتناسب مع شدة تغير المعنى الضروري

([1]) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحـــاث العربيـــة، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 1987، ص28.

([2]) كوين، جون،النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر اللغة العليا ،ترجمة أحمد درويش ،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، مصر،ط1، 2001ص96، 97.

([3]) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص105، 106.

([4]) كوين، جون، النظرية الشعرية، ص123.

([5]) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص120.

لنفيها؛ أي بين المسافة الفاصلة بين المعنيين الحقيقي والمجازي[1]، ويوضح كوهن ذلك من خلال تحليله الجملة التالية: "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان، فالمسند في هذه الجملة (ذئب) لا يلائم المسند إليه (الإنسان)، إلا إذا أخذ بمعناه الحرفي (الحيوان)، إلا أن ثمة معنى آخر يحيل إليه المعنى الأول، وهو أن الإنسان شرير بالنسبة لأخيه الإنسان[2].

وبذلك يتم تحويل التنافر اللفظي في السياق العادي إلى تلاؤم تركيبي من خلال رمزيته، وذلك من أجل إثارة الافتراضات وإثارة إهتمام المتلقي[3].

وبناء على ما سبق ذكره، سيحاول الباحث في هذا الفصل أن يلقي الضوء على أهم أشكال المنافرة (الانزياح الإسنادي) في ديوان خوجة، حيث شكل هذا النوع من الانزياح سمة إسلوبية في ديوانه، فبدأ منذ القصيدة الأولى "سبحان من خلق"، ثم أخذت هذه الظاهرة بالتنامي، حتى غدت سمة شعرية نأت بقصائده عن اللغة النثرية ذات البعد الأحادي الدلالة.

يقول خوجة في هذه القصيدة "سبحان من خلق":

سـبحان منْ خلقَ القُلوبَ لكي تُؤانسنـا بآه
وتذوبَ منْ وجدٍ على ألفٍ ولامٍ، ثمَّ لامٍ، ثمَّ آهْ
سبحانَ ربّي في عُـلاهُ وفي سنـاهْ
أسرى بقلبي من ثـراهُ إلى مـداهُ إلى رؤاهْ
وأذابـهُ وجداً. فهـذا مُنتهـاهُ لمنتهاهْ...
سُبحانـهُ نوراً تسـربلَ بالحجابِ فلا تراهْ
وهدىً تـرجَّـعُ وحيـهُ كـلُّ الشفـاهْ
لكنَّني شوقٌ يظلُّ مسافراً
لا ينتهي أبداً سُراه...[4]

([1]) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص105.

([2]) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص112.

([3]) فيدوح، عبد القادر، وآخرون، القصيدة الحديثة في البحرين، ص112.

([4]) خوجة، ديوانه، ص 35.

ويسبغ خوجة على الشوق صفة الكائن الحي (الإنسان) من خلال البنية التركيبية للعبارة الشعرية "لكنني شوق يظل مسافراً"، وهو بذلك يمنح هذا التركيب صورة شعرية نابضة بالحركة والحيوية، من خلال تساوق ترابطي: نحوي/دلالي، وتنافر معنوي[1] شوقٍ/يظل مسافراً فقد أسند "مسافراً" إلى "شوق" وواضح أن العلاقة بينهما قائمة على عدم التجانس. فالشوق لا يسافر، وإنما الذي ينتقل من مكان إلى آخر هو الإنسان، فهو خاصية من خصائصه، وبذلك فقد أنسن الشوق من حيث منحه فعل السفر والحركة والتنقل، وهذا يوحي بقوة تعلق الشاعر بالمحبوب، والسفر هنا - والذي يمثل محور القصيدة – سفر روحي، أي سفر علوي من المكان الأرضي إلى المكان العلوي، فليس فيه حزن، بل هو في غاية الفرح والسرور، سفر شعري وعشقي بالمعنى الديني، إلى حيث الحق والجمال والكمال المطلق.

ويمكن تقسيم أشكال المنافرة في ديوان خوجة إلى ما يلي:

1- التنافر الإسنادي. 2- التنافر النعتي. 3- التنافر الإضافي.

أولاً: التنافر الإسنادي:

وهو إثبات الشيء للشيء، أو نفيه عنه كقول القائل: جاشت أشواقه، فقد أثبت الجيشان للأشواق، فالجيشان مثبت (مسند)، والأشواق مثبت له (مسند إليه). فلو قال الأشواق، الجيشان لم يفد شيئاً، وإنما أفاد بالإثبات (الإسناد) عندما قال: جاشت أشواقه، حيث أثبت للأشواق فعلاً وحدثاً هو الجيشان[2].

ولا يمكن إدراك المعاني إلا إذا ارتبطت بعض الكلمات ببعضها الآخر، وأصبحت كل لفظة متصلة بالأخرى، وفي ضوء هذا الترابط تكمن الأفكار التي تحتويها النصوص اللغوية، وبذلك – أيضاً – يبرز نبوغ الشاعر، وتتجلى عبقرية اللغة. فمقدرة الشاعر مناطة بقدرته الفائقة في صياغة كلم اللغة[3]. والمعاني تغدو دقيقة حينما "تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها

([1]) فيدوح، عبد القادر وآخرون، القصيدة الحديثة في البحرين، ص113.

([2]) أبو موسى، محمد، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، دار التضامن للطباعة، القاهرة، مصر، ط2، 1980، ص45.

([3]) المرجع نفسه، ص45.

بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين"[1]. وينقسم هذا النوع من المنافرة، حسب التركيب العربي للجملة إلى قسمين:

أ- **منافرة الأسناد الاسمي:**

وهو ما يتعلق بركني الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) والجملة الاسمية هي التي تتكون من طرفين المسند إليه والمسند، بحيث يكون المسند فيها واحداً من ثلاثة، وهي:

1- الاسم الجامد غير المشتق.

2- الاسم المشتق الذي لا يصح كونه رافعاً للمسند إليه.

3- التركيب الإسنادي "الجملة"[2].

حيث تؤدي صياغتهما بطريقة ما إلى خلق حالة من التنافر، أو عدم الإنسجام بينهما، إذ إن الأصل في العلاقة التي تحكم هذين الطرفين التجانس الدلالي. وبسوى هذه المجاوزة (عدم الإنسجام) سيعد التعبير ساذجاً، على الرغم من أن السذاجة لا تعد خطأً من ناحية النظام اللغوي[3].

وقد شاع هذا الضرب من هذه المنافرة في شعر خوجة بصورة واضحة، ومن الأمثلة عليها قوله – على سبيل المثال لا الحصر – في قصيدة بعنوان "ضرب من المحال".

ها إنَّني أمضي ولا مصباحَ عندي لا دليلٌ لا رفيقٌ في فلاهْ
إلا نداءٌ من حبيبٍ راودتني مُقلتاهُ يــكادُ يأخُذُنـــي ســنـــاهْ
ويقولُ لي إني هُنا خلفَ المتاهْ وخُطايَ تركضُ علَّها تقفو خُطاهْ
وذُبـــالَةٌ منْ شمعةٍ ترتاعُ منْ وهـــنِ الـــزوال

([1]) كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص165.

([2]) أبو المكارم، علي، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مــصر، ط1، 2007، ص20.

([3]) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص74.

أضواؤُهـــا منهوكـــةٌ حيرانةٌ خلفَ السُـــــؤال
وكـــــأنَّه وهمُ الضلال وقد تسربلَ بالظِـــلال
وعجبتُ من قلبي وتيَّمهُ سرابٌ مـــن خيــــــال
ونزفتُ من ليلي ومن ارقي ومن ظنّي ومنْ نفسي ومنْ وجعِ الجِراح
وأرقتُ منْ هامِ الكُهولةِ مجدهـــا وظننتُ أن الليلَ أدركهُ الصباح(1)

فقد أسند إلى المبتدأ "أضواءها" خبران هما: "منهوكة، حيرانة" لا ينسجمان معه من الناحية الدلالية. فالأضواء عادة لا يخبر عنها بأنها منهوكة أو حيرانة، فالإنهاك والحيرة صفتان تلازمان الإنسان. فالشاعر كما يبدو قد أنسن الأضواء، حيث أكسبها صفتي الإنهاك والحيرة، وذلك من خلال إسناده الخبرين (منهوكة، حيرانة) إلى المبتدأ (أضواءها)، إذ ساوى بين الأضواء من خلال هذا النسق اللغوي الجديد والإنسان، مما منح العبارة شعرية فنية ليس عبر التركيب العادي المتجانس، وإنما اللاإنسجام واللامألوف. وكذلك الحال في إسناده الفعل "تركض" إلى المبتدأ "خطاي"، وكما هو معلوم أن الخطى لا تركض، وإنما الذي يركض هو الإنسان، فالشاعر هنا يشخص الخطى، فيجعلها إنساناً يركض لأمر ما. ومما يدخل ضمن الانزياح الاسمي ما يحدث من اللاملاءمة بين النواسخ وأخبارها، إن وأخواتها وما يعمل عملها من الحروف والأفعال التي تدخل على الجمل الاسمية. فمن الأمثلة على ذلك في قصيدة الشاعر "يكاد يأخذني سناه، إني هنا، وكأنه وهم الضلال، وظننت أن الليل أدركه الصباح، إنه يا قلب من وهم الخريف" فالفجوة هنا كما تبدو بين اسم أنَّ "الليل" وخبرها الجملة الفعلية "أدركه الصباح"، وبين اسم يكاد، الضمير المستتر العائد إلى كلمة "نداء" وخبرها الجملة الفعلية، فالليل كما هو معلوم لا يدرك الصباح إدراكاً حقيقياً، بل هو من باب التجاوز، فالإدراك يتخذ معنيين أحدهما عقلي والآخر حقيقي وهما من خصائص الإنسان، فليس بينهما أي علاقة من أحد هذين البابين، فإضفاء صفة الحياة (انسنة الليل والصباح) على الليل والصباح أحدثت ما يسمى اللاملاءمة، أو عدم التجانس بين طرفي الجملة. وهذه الفجوة، المنافرة، التي أحدثها

---

(1) خوجة، ديوانه، ص266.

الشاعر في النسق اللغوي ضمن هذه السياقات اللغوية، المتنوعة كشفت عن ظاهرة الحزن والأسى واليأس والوحدة (لا دليل) و (لا رفيق في فلاة).

ب- منافرة الإسناد الفعلي:

تنقسم الجملة الفعلية، من حيث لزوم فعلها وتعديه إلى قسمين، هما:

1- الجملة الفعلية ذات الفعل اللازم.

2- الجملة الفعلية ذات الفعل المتعدي.

فالنوع الأول تتكون الجملة فيه من فعل وفاعل يؤديان معنى تاماً. أما النوع الثاني فتتشكل من فعل وفاعل ومفعول به، حتى تؤدي معنى تاماً. والجملة الفعلية كما يرى النحاة هي ما يكون المسند فيها فعلاً[1].

يقول خوجة في قصيدته "حلم":

حُلُــمٌ يُرفْرِف فَوقَ صَهوات السَّحَابْ
ويَحُطُّني غَيثـاً على أَرْضِ الْيبـابْ
ويُفجِّرُ الشُّوقَ الْكمين سَنابلاً وبَراعِما
وكأنَّمـا الدُّنيا لَنا عَادَت نَعيماً دائمـا
لَمْ يَبقَ إلّا الحُلْمُ يَاخُذُنا ويُوقِظُنا السَّرابْ[2]

ويبدو من خلال هذه الإسنادات في الجمل الفعلية، وهي بالطبع إسنادات غير مألوفة، فقد أخذ (الحلم) صفة الراية، وهي الحركة والاضطراب، كما أسبغ على (السحاب) صفة الجياد، بالإضافة إلى أنه أنسن الحلم الذي حطه على أرض مجدبة مقفرة، بما يوحي بعدم تحقق الآمال والطموحات التي يرومها. بالإضافة إلى أن متعلقات الأفعال كالتمييز "غيثاً، سنابلا، والحال نعيماً تبين احتفاء الشاعر واهتمامه بالسعادة، إلا أنها سعادة سرعان ما تضمحل وتتلاشى كتلاشي الحلم وتصبح ضرباً من اليأس والسراب. وعبر هذه الإسنادات غير الملائمة كما يبدو يتحول الحلم علماً يرفرف والسحب جياداً، ويغدو الحلم إنساناً كل ذلك من خلال الإسنادات التي تمت

([1]) أبو المكارم، علي، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص37.

([2]) خوجة، ديوانه، ص238.

إلى الأفعال بصورة لا تجانس ولا تلاؤم بينها، فهذا الخرق لنظام الجملة الفعلية يضفي على النص بعداً جمالياً كما يوحي بدلالات، منها ما يتمثل في هذه المفارقة بين الاحتفاء بالسعادة وطلبها، وبين الحزن الذي يطاردها، حتى تغدو مجرد حلم لا يلبث أن يتلاشى ويزول، أو كسراب يوحي باليأس والمحال.

ثانياً: التنافر النَّعتي:

النعت: "تابع مشتق أو مؤول به، يفيد تخصيص متبوعه أو توضيحه أو مدحه أو ذمه أو تأكيده أو الترحم عليه، ويتبعه في واحدة من أوجه الإعراب، ومن التعريف والتنكير ..." [(1)].

وهي " كلمة تحدد حالة او خاصية في مقابل الاسم الذي يحدد ذاتاً أو شيئاً، الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة، أي أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا من نفسها، ولكن من الاسم الذي تتعلق به"[(2)].

وكما يبدو لا بد من توافر الانسجام بين الصفة والموصوف في التراكيب اللغوية المنطقية كقول القائل – مثلاً - : ليل أسود أو مظلم، وماء عذب أو زلال. أما أن يتلاشى الانسجام، أو ينعدم التلاؤم بين طرفي الإسناد، أي بين الصفة والموصوف، كوصف الليل بالبياض أو حبات البرد المتساقط باللؤلؤ، أو رؤوس الأنامل بالعناب فهذا يعد خرقاً لقوانين اللغة الصارمة، وخروجاً عما هو مألوف في البناء اللغوي، بالإضافة إلى أن هذا الإسناد اللامتجانس يجعل الصفة عاجزة وقاصرة عن أداء دورها الوظيفي الذي أوجبه التركيب النحوي لها، وهي أن تكون الصفة منسجمة مع الموصوف. أما في اللغة الشعرية، فالأمر مختلف غاية الاختلاف. فالجملة لا تتحقق شعريتها كجوهر وخصيصة إلا بوساطة اللاإنسجام واللاتشابه واللاتقارب بين أطرافها[(3)]. فالنعت يلعب دوراً في التحديد بطبيعته، أما

([1]) الأنصاري، ابن هشام ، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ومعه كتاب شرح الأرب بتحقيق شرح شذور الذهب، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، 1953، د ط، ص432.

([2]) كوين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص216.

([3]) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص28.

في حالة قيامه بهذه الوظيفة، فهو يعد انزياحاً. فالشعر كما يقول كوين: "قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان، وموضوع "الشعرية" هو الكشف عن أسرارها"[1]. وهنا – بالطبع – لا يتأتى من خلال اللغة النثرية.

ويبدو هذا اللون من التنافر النعتي في قصائد الشاعر بصورة واضحة، ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدته "من أين أبدأُ بالهوى":

وكتبتها حيرانةً ... مــن أينَ تبدأُ بالــنزيفْ
هــذا الهوى المجنونُ يوردنـــي الحــتوفْ
وسبحتِ فـــــي عينيه حتى قد غرقتِ كمـــا غرقْ
أواهُ مـــا أحلى الضياءَ الحُرَّ في عينيكِ يُشرقُ بالألقْ
ويزيِّنُ الــدنيا بأجملِ ما براهُ اللهُ أو ما قد خلقْ[2]

فالشاعر في هذه المقطوعة يصف الهوى بالجنون، وهذه الصفة بطبيعة الحال،تتنافى مع الموصوف، فالهوى لا يوصف بالجنون، وإنما يوصف بما يتلاءم معه ويجانسه، أما صفة الجنون فهي مما يوصف به الإنسان إذا زال عقله لسبب ما.

وكذلك وصفه الضياء بـــ الحر فلا تجانس بينهما – أيضاً –، فالضياء يوصف بالقوة وسرعة الانتشار، أما نعته بالحرية، فلا انسجام بين الحرية والضياء، فالحرية خصيصة آدمية.

وثمة نموذج آخر على الفجوة الحادة بين الصفة والموصوف. كقوله في قصيدته الموسومة بـــ "أنشودة العشق"

أأعود للأشواقِ والدربِ المرصَّعِ بالسَّــرابْ؟
أأعودُ للوعــــــدِ الكــذوبْ
وأصــدِّقُ القســمَ اللَّعـــوبْ؟
أنشودةَ العشقِ المدمرِ والجوى
إلا سحاب ضائعٌ ملَّ السماءْ[3]

([1]) كوين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص259.
([2]) خوجة، ديوانه، ص145.
([3])المرجع نفسه، ص171.

يصف الشاعر في هذه النص. الدرب بأنه مرصع بالسراب، والعشق بأنه مدمر، والحنين بالذوبان، والمساء بالوله والسحاب بأنه ضائع. فالدرب لا يرصع بالسراب، وإنما يرصف بالحجارة ونحوها، والعشق ليس أداة تدمير وسحق، وإنما ما يدمر ويسحق آلة الحرب والقتال، والحنين لا يذوب، وما هو قابل للذوبان بعد الانصهار إنما هو الجليد، وما فيه قابلية لذلك وكذا السحاب والضياع، فليس بين الصفة والموصوف في هذه الجمل الشعرية تلاؤم وتجانس وانسجام.

فهذه اللاملاءمة بين الصفة والموصوف لها ايحاءاتها ودلالالتها، لعلّ أهمها أنها تؤشر إلى عذابات الحب والرضا بأسبابه، مما يجعل المتلقي يرضى بما رضي به العاشق. إنه حب مرصع دربه بالسراب، ومليء بالنصب والمكابدة، والوعد الكذوب، والقسم اللعوب، وعلى الرغم من ذلك فالعاشق يرى فيه متعة ولذة. وفي قصيدته "الموعد الأول" تبدو الفجوة – أيضاً – بين الصفة والموصوف. ويقول خوجة في هذه القصيدة:

قالتْ، على خجلٍ يعانقهُ حنانْ
والشُــرفةُ الخضــراءُ تـــــــرجــفُ،
والمكــــــــانْ:
امــــكـــــثْ قـلـــــيــــــلاً ...
ليلُنا ومضٌ تلألأَ في الزمانْ...
والشمعةُ الجذلى يُراقصُ ظِلَّها فرحُ الجدارْ
والمقعــدُ الخشبيُّ حنَّ، كأنّه عشقَ الحوارْ!
راق اللــقاءْ ... فإلى لــقــــاء!.(1)

عدم الانسجام بين النعت والمنعوت واضح في قوله: "الشرفة الخضراء"، والشمعة الجذلى". فالشرفة عادة ما توصف بالسعة أو الضيق أو الارتفاع ونحو ذلك. أما وصفها بأنها خضراء، فذلك خرق للنظام اللغوي وكذلك الحال وصفه الشمعة بأنها جذلى فالشمعة لا يعتريها الفرح والسرور، وإنما توصف بالحمرة والبياض، أو بالطول والقصر، أو ما شابه ذلك ، وهو – بطبيعة الحال – انزياح عن

---

(1)خوجة، ديوانه، ص40.

النظام اللغوي المنطقي الصارم، ولا يخفى أن شعرية هذه الجمل وجمالها وسحرها ناجم عن هذا اللانسجام واللاملاءمة بين النعت والمنعوت، وهو أيضاً تباين جوهري بين العبارة الشعرية والنثرية. والحوار الذي يبدو في هذه القصيدة ليس جسدياً، وإنما هو حوار يرتقي إلى الوجدان، حيث أن الوجدان جزء من النفس البشرية أو الروح، التي هي من أمر الله تعالى[1]. ولعلّ هذه الصفات التي خرجت عن المألوف في طبيعتها، هي التي جعلت هذا الحوار عذباً وشفافاً يناسب هذا المقام الغزلي.

ثالثاً: التنافر الإضافي:

ومن أنواع المنافرة عدم التجانس بين طرفي الإضافة (المضاف والمضاف إليه). فالإضافة تعد من باب المتلازمات، فالمضاف والمضاف إليه يشكلان بنية متكاملة من الناحية الدلالية؛ ولذلك يتوقع أن يأتيا متجانسين[2]. ولكن الأمر قد يختلف في اللغة الشعرية، حيث يعمل الشاعر على كسر هذا النظام وتجاوزه، وذلك من خلال خلق فجوة كبيرة بين المضاف والمضاف إليه من أجل خلق لغة شعرية تنأى عن اللغة العادية أحادية الدلالة. فاللغة نظام علامات ونظام دلالي بآن واحد[3]. ومن الأمثلة على الإضافة قوله في قصيدته "سفر الأنا":

أطـــــلـــق يــــــدي
فـــــي الحــــرفِ، أكتُبُهُ ويكتُبُني
على لـــوحٍ من البلـــورِ مسحورِ الحجابْ
وأعـــدُو في جناحِ البـــرقِ في الآفاقِ أرسمُ طلسمـــاً
إنّـــي أنـــا هــــذا الكيـــــــان
قـــد جـــاءَ من رحمِ الزَّمــــــان

([1]) فاضل، المنارة والبحار، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص59.

([2]) الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقــل)، المركــز القــومي للنشر، إربد، الأردن، ط1، د ت، ص 50.

([3]) خشفة، محمد نديم، جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد الســلام العجيلـــي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1990، ص177.

وخطيئتي مـــــــن ثـــــــــدي دُنيـــايَ
ومــــن شفـــــةٍ كأحـــــلامِ العســــــــلْ
عـــلّـــقـــتُ أحــــرفهـــا على جدرانِ قلبـــي فـــي الأزلْ[1]

فالشاعر أضاف "الحجاب" إلى "مسحور"، و "البرق" إلى "جناح"، و"الزمان" إلى "رحم"، و "ثدي" إلى "دنياي"، و "العسل" إلى "أحلام"، و "قلبي" إلى "جدران"، و "ضوء" إلى "تسبيح". فقد كان من المتوقع أن يسود بين هذه الأطراف انسجام وتلاؤم، إلا أن الشاعر خرق هذا النظام ، وجاء به على غير المتوقع. فالمصاحبات المعجمية للمضاف فيما سبق من الأمثلة هي على النحو التالي:

رحم: إنسان، حيوان.

ثدي: إنسان، حيوان.

أحلام: إنسان أكان نائماً أم مستيقضاً.

جدران: منزل، مدرسة.

تسبيح: إنسان، متعبد.

وربما كان لجوء الشاعر إلى مثل هذه التراكيب المتلازمة وغير الملائمة، المضاف والمضاف إليه، لأن التجربة الصوفية التي عبر الشاعر عنها تحتاج إلى معجم قادر على كشف سر أبنيتها، كما أن المقام الذي يتكلم منه مقام الذوبان والتوحد والمكاشفة، فالشاعر غارق في صمت حبه الذي لا ضفاف له، بالإضافة إلى أن اللغة هنا يوحي بناؤها بمعنى مخالف لمعنى الظاهر، فهي تكشف ما تخفيه من معاني خلف أسطرها، وهي أن القراءة العميقة تنفي الصراع بين الأنا الخاطئة وأنا البراءة كما يبدو للوهلة الأولى لدى القراءة السريعة وإلا كيف لهذه الذات أن تعاني مثل هذا الصراع، وقد تحولت إلى تسبيح ضوء تلألأ وانطلق[2].

وثمة نموذج آخر على التنافر الإضافي في شعر خوجة، وهو قوله في قصيدته التي عنوانها "هجير"، حيث يقول فيها:

---

(1)خوجة، ديوانه، ص369.

(2) الطريسي، من السلوكي إلى الإشراقي، في قصيدة أسفار الرؤيا للشاعر عبد العزيــز محيـــي الدين خوجة، ص53، 61، 64.

وتناثر رملي،
من وهَج الزفرات،
وانتشَرت مِن وهْجِ هجير الذات.
صَمْتي يَتهامى،
في صَمْتِ زماني
وكلانا يترعُ كأس مَلالِ [1]

فقد أضاف "الزفرات" إلى "وهج"، و "الذات" إلى "هجير"، و "زماني" إلى صمت"، و "ملال" إلى "كأس". فالناظر إلى هذه الإضافات التي كان من المتوقع أن تتناغم وتنسجم فيما بينها، يفجأه هذا التوقع، حيث اللاتلاؤم واللاانسجام. وأما المصاحبات المعجمية المتوقعة إزاء كل منها فهي كالآتي:

وهج- النار. وهجير - الصحراء

وصمت – الإنسان. وكأس – ماء، شراب.

إن ذاته قد تحولت إلى ذرات رمل تنتشر من الوهج، وهي صامته تتأمل احتراقها في زمن متوقف، وذات الشاعر لم تعد تدرك ذاتها بسبب هذا التعدد المكاني الناجم عن الانتشار والتناثر، مما جعلها أجزاء صغيرة متناثرة في كل مكان[2].

إن الفجوة التي تتشكل بين طرفي الإضافة تسهم في توسيع فضاء الصورة وتحقق سمة شعرية متأتية من تباعد الطرفين، ومن انزياح التركيب اللغوي عن مستوى الألفة والتوقع إلى مستوى آخر هو المستوى الشعري، ولعل مثل هذا الانزياح الذي لا يلغي فرصة تحديد المقاصد، ولا يجد المتلقي إشكالية في توجيهه وتأويله يظل انزياحاً مقبولاً ومستحباً [3].

واللافت للنظر في تركيب الجمل الشعرية عند خوجة، أن علاقة الإسناد بين العناصر المشكلة للتراكيب اللغوية فيها غير منقطعة انقطاعاً حاداً، مشكلاً غموضاً

([1]) هجير، نقلاً عن إدريس بلمليح، رحلة القلق والعشق، ص 376.

([2]) بلمليح، رحلة القلق والعشق، في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص212، 213.

([3]) الرواشدة، سامح، اشكالية التلقي والتأويل، ص60.

كثيفاً أو ابهاماً يستحيل معه فهم هذه التراكيب واستكناه دلالاتها. فقد يتعسر توجيه النص وتأويله في حال انقطاع علاقة الإسناد، أو حال عدم الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب[1].

([1])الرواشدة، اشكالية التلقي والتأويل ، ص57.

الفصل الثالث

التناص

ويعني أن يتضمن نص أدبي نصوصاً، أو أفكاراً أخرى سبقته عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أ والإشارة، أو نحو ذلك، وذلك من خلال المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص، أو الأفكار مع النص الأصلي شكلة نصاً جديداً متكاملاً [1]. وتتسع مصادره لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع، أو الشاعر من مشاهدات و تجارب، وما تختزنه ذاكرته من معتقدات ومخزون تراثي[2]. ويتجاوز التناص حدود الثقافة الواحدة، ليحيل إلى ثقافات أخرى، ليصل إلى تأثير الأسطورة و التراث الديني والشعبي في التجربة الشعرية، كالتأثير الحاصل بين التجربة العربية المعاصرة، وتجربة الشاعر الإنجليزي (ت س، اليوت)[3]. وترى (جوليا كريستيفا) أن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بحيث يمكن قراءة خطابات متعددة داخل القول الشعري، فالتناص عندها عبارة عنقاطع نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى [4]. أما مارك أنجينو فيرى أن التناص هو تعايش نص بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، و بذلك يصبح نصاً في نص [5]. في حين أن جيرار في كتابه " آفاق التناصية" يقرر خمسة أنماط من التعددية النصية"، و هي:

([1]) الزعبي، أحمد، التناص - نظريا و تطبيقا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة - وقصيدة " راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص9.

([2]) الجعافرة، ماجد ياسين، التناص و التلقي، دراسات في الشعر العباسي،دار الكندي، إربد، الأردن،ط1، 2003، ص13.

([3]) المرجع نفسه، ص13.

([4]) كريستيفا، جوليا، آفاق التناصية - المفهوم و المنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، دط، 1998، ص37.

([5]) أنجينو،مارك، في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، بغداد، دط، 1987، ص139.

1-علاقة حضور بين نصين، وهي في أغ لبها حضور فعلي لنص في نص آخر، كالاقتباس.
2- العلاقة القائمة في النص مع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، كالعناوين المشتركة، المدخل، الخطوط، الرسوم...
3- التعالي النصي، وهو وعي العلاقة التي تجمع نصا بآخر، حيث يتحدث عنه دون أن يسميه.
4-الجامعية النصية، أي العلا قة الخرساء بين نص و آخر، لا تظهر إلا في التسميات المرافقة للعنوان على الغلاف.
5- الاتساعية النصية، و هي العلاقة التي توحد نصا (النص المتسع) بآخر سابق عليه (النص المنحسر)، دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح[1].

ويحّث التناص اليوم على إبراز ظواهر الـ شبكة و التوافق و التواصل، و في أن يجعل منها إحدى الآليات الأساسية للتواصل الأدبي، بدل الخضوع لنظام قاعدي شديد الصرامة"[2].

وهذا يعني أن النصوص الأدبية تتحاور فيما بينها، و لديها قابلية للتأثر و التأثير، و ليست القضية تصارعاً من أجل الهيمنة، أو المـ صادرة. و بذلك ينحصر التناص في التقرب من الوقائع النصية الدقيقة والقابلة للرصد، حتى يصبح مفهوماً نقدياً عملياً، ولذلك ينبغي أن يفهم على أساس أنه ممارسة عملية متعلقة بنظام النصوص، و تعدديتها قبل كل شيء[3].

([1]) جينيت، جيرار، و آخرون، آفاق التناصية- المفهوم و المنظور، ت، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، نقلا عن عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن،دار مجدلاوي للنشرو التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص148

([2]) ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،د ت،2007، ص26

([3]) المرجع نفسه، ص27

وتتعدد مهام التناص فمن توثيق دلالة، أو تأكيد معنى، أو مؤازرة النص، وذلك من خلال التضمين الصريح، أو التلميح، أو التلويح، أو رفض لمقولة، أو نفي لمعتقد... إلى غير ذلك من هذه المهام[1].

وثمة مصطلحات قريبة من هذا المصطلح وردت في النقد العربي القديم، كمصطلح المعارضة، و المناقضة ..و لعلَّ أقرب ا لمصطلحات النقدية العربية إلى هذا المصطلح مصطلحا التضمين و الاقتباس[2].

والخطاب الذي لايستحضر أساليب قولية سابقة عليه يعد خطاباً أحادي الدلالة، أما الخطاب الذي يقوم بعملية الاستحضار، هو خطاب متعدد القيم[3].

فالأعمال الأدبية تنهض في بعض جوانبها الإبداعية من خلال إقامة شبكة من العلاقات الفنية مع نصوص أدبية أخرى، فليس النمُوذج المُعَارض دائماً هو وحده النص المبدع. يقول شوكلوفيسكي: " إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، و بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، و ليس النص المُعَارض وحده الذي يبدع في تواز و تقابل مع نموذج معين"[4].

فعندما يستعير الأديب، أو يقتبس معنى معيناً، فإنه يخلق صلة بين الأصل و العمل الجديد، و بذلك يلتمس المؤلف تأثيراً يتكون من حاستين، الأولى متمثلة بالاقتباس، أو إعادة السبك، و الثانية ناجمة عن حساسية المؤلف[5].

وينقسم التناص إلى قسمين اثنين رئيسين، هما : أولا: ما يدعى بالتناص المباشر، وهو: أن يقتبس النص بلغته التي ورد فيها، مثل الآيات و الأحاديث و

([1]) عيد، رجاء، النص والتناص، علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، م5، ع18،ديسمبر، 1995، ص176، 177.

([2]) الجعافرة ، التناص و التلقي، ،ص18،19.

([3]) المناصرة، عز الدين، الشعريات، قراءة مونتاجية، منشورات مكتبة برهومة، عمان، الأردن، ط1، 1992، ص273

([4]) المرجع نفسه، 273

([5]) كورك ، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب، ت ليون يوسف، و عزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، العراق، دط، 1989، ص252.

الأشعار و القصص . ثانيا: التناص غير المباشر، حيث يستنتج استنتاجاً من الــنص، وهو ما يدعى بتناص الأفكا ر،أو المقروء الثقافي، وهو مـــا يستحــضر بروحـــه أو بمعناه لا بحرفيته، و يفهم من تلميحات النص و إيماءاته وترميزاته، كما يدخل فـــي هذا النوع من التناص تناص اللغة والأسلوب [(1)]. ولذلك فإن "النــصوص الأدبيـــة لا تتجه إلى الخواء، كما أنها لم تأت من فراغ"[(2)].

وقد اهتم دارسو الأدب المقارن بقضية التأثر والتأثير بين الأدباء و الكتاب في الثقافة الواحدة، أو في الثقافات المختلفة [(3)]. وبناءً على ما سبق سيعالج الباحـــث ظاهرة التناص في شعر عبدالعزيز خوجة، و ذلك ضمن النماذج التالية:

1- التناص الأسطوري 2- التناص الديني 3- التناص الأدبي

1.3 التناص الأسطوري:

وهو أن يستحضر الشاعر بعضاً من الأساطير القديمة، و يوظفهـــا ضـــمن سياقات نصه الشعري، وذلك من أجل أن يعمق رؤية معاصرة يراها فـــي القــضية التي يود طرحها، ولهذا يستعين بالأسطورة لتعزيز هذه الرؤية، بحيث يأتي التناص منسجماً مع سياق النص الشعري، و بذلك يعد إثراء، وتجديدا للأبعاد الفكرية والفنية فيه[(4)].وجدوى هذه الأساطير "أنها تعود بنا إلى الزمن الذي كان فيه العالم فتيـــاً، و كان الناس مرتبطين بالأرض، بالأشجار والبحار والأزهار والتلال، مما لا نشعر به نحن... كان الخيال منتعشاً حياً، ولكن العقل قد أخضعه للاختبار "[(5)]. ومنذ القـــدم صنع الإنسان الأساطير المختلفة، ليخلق حالة من التوازن الوجودي بين المعـــروف والمجهول، وهذا ما فعله الشاعر الحديث عندما واجه ذلك التقابل القوي بين المادي

([1]) الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقا، ص16

([2]) الغذامي، عبدالله محمد، الخطيئة و التكفير، ص75

([3]) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، الفجالـــة، مـــصر، ط3، 1977، ص325

([4]) الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، ص95

([5]) هاملتون، الميثولوجيا، ص11-13

والروحي، حيث حاول خلق الأسطورة ليفسر ذلك التقابل، ويجمع بين هذين المتقابلين في إطار حيوي يصنع منهما شكلاً واحداً منظماً ومتسقاً[1].

والرمز بغض النظر عن نوعه سواء أكان لغوياً أم أُسطورياً أم تاريخياً، فإنه يجعل الشعر يعود إلى فطرته الأولى، بمعنى أنه لا يظهر الأشياء بصورته المحسوسة، بل يبث موجات من المشاعر تدفع بالقارئ إلى أن يحس بأن ثمة عالماً آخر يكمن خلف هذا العالم المرئي [2]. ووظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، بمعنى رد الشخصيات والأحداث الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية، أو رمزية بنائية، حيث تهمل أحداثها وشخصياتها، ويكتفى بدلالة الموقف الأساسي فيها، من أجل الإيحاء بموقف معاصر يماثله .وتبقى الاسطورة عالماً [3]، أثيرياً خصباً؛ لأنها تحمل نماذج كثيرة محفِّزة، مما يُستلهم منها من شخوص، أو أحداث ... أو ما يحوَّر منها، هو مدى مفتوح لتخصيب النص[4].

ولدى وقوف الباحث على أشعار عبدالعزيز خوجة، تبين له أن الشاعر لم يستخدم الرمز الأ سطوري في أشعاره إلا نادراً، إذ لم يوظفه إلا قليلاً مقارنة مع الرمز اللغوي، أو الصوفي، أو التراثي، و لعل السبب يعود إلى إدراكه أن الرموز اللغوية، أو الصوفية، أو التراثية أكثر تعبيراً عن التجربة الشعرية التي مر بها، كما أنها أكثر ثراء من غيرها في دلالاتها وإ يحاءاتها بالمشاعر النفسية، التي تضطرب وتصطرع داخل نفسه . وإذا كان خوجة قد أعرض و نأى عن توظيف الرمز الأسطوري في أشعاره لسبب، أو لآخر، فإن هذا لا يقلل من قيمة قصيدته و مكانتها و حداثتها. فالأساطير عندما تكون قلقة في النصوص الشعرية، فإنها تغدو عبئاً يثقل كاهل النص، فكثيراً من القصائد الحديثة أُجهض فيها الرمز الأسطوري؛ لأن الشاعر

([1]) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية الكبرى، ص203،204

([2]) عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر(رؤية نقدية) منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر،ط1، 1979، ص36

([3]) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص288

([4]) الجزائري، محمد، تخصيب النص، الأسطورة- السيرة الشعبية- الرمز،المشهد الشعري في الأردن (نماذج) عمان، الأردن، دط، 2000، ص36

لم يحسن توظيفه في نصه، إنْ من حيث شخصياته و أحداثه، وإنْ من حيث دلالاتها على الوقائع والمواقف المعاصرة المماثلة له . أما الأساطير التي استخدمها خوجة في ديوانه، فهما أسطورتان(السندباد وديك الجن).

أولا: السندباد

تعد شخصية السندباد من الشخصيات الـ تـي ولِـع بهـا الـشعراء العـرب المعاصرون، حيث تم استدعاؤها وتوظيفها، منذ أن اكتشفها صلاح عبد الصبور في قصيدته "رحلة في الليل " ثم توالى الشعراء بعد ذلك في توظيفها، ولعل أبـرع مـن وظفها الشاعر اللبناني خليل حاوي في قصيدتي "وجوه السندباد"، و"الـسندباد فـي رحلته الثامنة"[(1)].

أما خوجة فيوظف السندباد في قصيدتي "غربـة"، و"سـندباد"، يقـول فـي قصيدته"غربة":

قدْ ذرعتُ الزّمانَ شـرقـاً و غربـاً

سِـندباداً قـدْ ضـاقَ بالأسْـفـارِ[(2)]

وكما يوحي هذا البيت أن الشاعر قد ضاق بالأسفار، ولم يجد فيها فرحاً، ولعـل السبب يعود إلى أن الشاعر لازم السفر و الغربة حتى أصابه الملل والسأم. والغريب أن الشاعر قد أشار إلى السفر عبر الزمان والمكان أيضاً، و كأن الزمان والمكـان عنده لا يفترقان[(3)]. وتؤكد قصيدة "غربة" ما يلي:

اغتراب الشاعر الذي يعاني من أوجاع السفر والبعد عن الوطن، كونه أيضا عـاش معاناة الفراق والألم الناتج عن ذلك، حتى ظل يبحث عن الأمن والاستقرار.

كذلك كان يبحث عن الشاطئ الذي يرسو فيه، وهو حنينه وحلمه الذي توقف طويلا عند كل ما رآه، وهو وطنه الذي عشقه منذ كان صغيراً بقوله:

([1]) الوقيان، خليفة و آخرون، الأدب في الكويـت خـلال نـصف قـرن(1950-2000) ج1، الكويت، ط2، 2008،ج1 ص191

([2]) خوجة، ديوانه، ص310.

([3]) الشيخ، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة، ص159

أيْنَ، أيْنَ المصيرُ، والعُمرُ يَـــذوي

وحَنينِي الوحيدُ نَحوَ دِيارِي[1]

ويصور خوجة في هذه القصيدة شوقه وحنينه إلى مكة المكرمـــة والمدينـــة المنورة، حيث يريق على أعتابها عواطفه وأشجانه، وهذه القصيدة من القصائد التي تعد مقدمات للشعر الصوفي، الذي بلغ ذروته في ملحمته "أسفار الرؤيا":

إيهِ يا مكَّـــةَ الهُـــدى لِلبَـــرايا

وَجُذُوري في روضِكِ المِعطارِ

يا رِفاقي في حُبِّ طهَ خُذُوني

فَربيعُ القُلوبِ في الإذِّكَـــارِ[2]

أما في قصيدته " سندباد" فقد عمق السندباد فيها غربة الشاعر وترحالـــه وراء الحقيقة، فهو لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن موطنه الأصلي بعد تـــشرد دام ســـنيناً، حيث تولدت لديه الرغبة في العودة والإياب إلى موطنه الأصلي.

سِنـــدبادٌ شطَّ عـــن موطِـــنِـــهِ هَـــلْ

للصَّـــفَا أَرجُو إلى عَودٍ سَـــبيلا؟[3]

وتشكل السندبادية -إذا جاز التعبير لدى خوجة محطـــة هامـــة تـــستـ وقف القارئ – خاصة – في قصيدته "سندباد" فهي تتلـــون كتجربـــة شـــعرية بلـــونين رئيسيين، هما:

أ. إحساسه الدائم بالغربة، فهو مفعمبالأسى والحزن والقلق ، يحاول الهروب مـــن سجنها، ولكنه لم يوفق إلى ذلك، فظل شوقه في ازدياد، وحنينه في تواصل، يقول:

آهِ يا عُمـــري، غَرامـــي في الحنَايَا

راحلٌ فيها معي عُمراً طَويـــلا[1]

([1])خوجة، ديوانه، ص310، 311

([2]) المرجع نفسه، ص311،312

([3])المرجع نفسه، ص269

ويربط الغربة بواقعه وأحاسيسه وأشواقه وأحلامه.

كلَّما ضَجَّ اشتياقي هزَّتِ الغرْ
بَةُ وِجْداني التياعاً وذُهولا(2)

كم تَشَرَّدتُ سِنيناً أَرجِعيني
لِحنانٍ أرتوي منهُ قَليلَا(3)

ب. الرحيل الظامئ الذي يبحث عن معين عذب يطفئ عطشه، فهو يحن إلى موطنه، ولا يقعده عن ذلك إلا الظروف القاسية.

تُهتَ في الإبحارِ يا قلبي طويلاَ
وَشِراعي أخطأ الأُفقَ الجَميلَا(4)

يبدو أن خوجة قد أحسن توظيف شخصية السندباد في قصيدتيه الآنفتي الذكر في سياق التعبير عن همومه الذاتية، وتصوير خوالجه النفسية في أجواء غنائية رقيقة مفعمة بالألم، فائضة بالحزن والحنين والشوق إلى الوطن والأهل . إنها رؤية عميقة الفكرة وصورها مشحونة بالحب، تذوب أسى و تقطر عشقاً للديار المقدسة . فهذا الرجل مُوقَّف على وطنه، لم ينس زمانه ومكانه وأرضه، شعوره الوطني غلب على ذاته"(5)، وهذا ما جعل سندباديته مميزة وفريدة، واستدعاؤه لهذه الشخصية الأسطورية استدعاء ناضجاً ثرياً بإيحاءاته، ودلالاته في التعبير عن مشاعره، وأحاسيسه الجياشة بالعاطفة الحميمة الصادقة.

ثانياً: ديك الجن

لا يذكر ديك الجن إلا و تذكر معه حادثة قتله زوجته التي أحبها حباً عظيماً، وكان اسمها "ورد"، حيث صادف أن غاب ديك الجن عن بيته بعض الوقت، فلما أن

---

(1)المرجع نفسه، ص269

(2) خوجة، ديوانه، ص269

(3)المرجع نفسه، ص269

(4)المرجع نفسه، ص269

(5) كعدي، عبد العزيز محيي الدين خوجة، شاعر الرؤيا والتجديد ، ص194

عاد سمع من أفواه الناس ما يسيء إلى سمعتها وعفتها، فقتلها، فلما فاق من غــضبه ندم على فعلته، وأخذ يبكيها بكاءً مريراً ويرثيها شعراً حزيناً [1]؛ فهــو بــ ذلك مــنح التراث الشعري لوناً جديداً من فن الرثاء الممزوج بالغيرة، المتلفع بالندم، المشبوب بالدماء[2]. وليس من شك في أن أروع أشعار ديك الجن ما قاله في صاحبته "ورد"، فقد ندم ندماً لم يندمه أحد، ومازال على ذلك حتى توفي[3].

حيث يقول فيها:

روَّيـــت مـــن دمها الثرى و لطـــالما
روَّى الهوى شفتيَّ من شفــتــيها

مكنتُ سيفـــي في مجالِ خـــناقـــها
ومدامعي تجري على خدَّيـــها[4]

وقد التفت بعض الشعراء المعاصرين إلى هـــذه الحادثـــة، فوظفوهـــا فـــي قصائدهم، ومنهم عمر أبو ريشة، فجاء ذلك في قصيدته الموسومة بـــ " كأس"[5].

استفاد خوجة من شخصية "ورد" كقناع، حيث أثرى نصه بـــالرمز والقـــدرة على الإيحاء والإستبدال وتعدد الأصوات . ومن خلال عقد مقارنة بين قصيدة خوجة لَيْلة ورد الأخيرة "، وقصيدة ديك الجن "الهائية" يتضح كيف استعاد خوجة نص ديك الجن؟، ولماذا اتخذ "ورداً" قناعاً له؟

أولاً: استعاد خوجة شخصية "ورد"، وذلك عبر مناداته الحزينة لـــها يقول:

إِيـــهِ "وردٌ" ... يا صَغـــيـــرة

([1]) انظر أخبار ديك الجن، الأصفهاني، ،ج14، دط، ص51-64.

([2]) الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنـــان، ط5، 1980، ص581،582

([3])ضيف،شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر،ط2،دت،ص326

([4]) ديوان ديك الجن، ت، أنطوان محسن القوال، دار الكتاب العربـــي، بيـــروت، لبنـــان، ط2، 1994، ص151

([5]) غريب ، جورج، ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1983،ص68

أَنــتِ فـــي قــلــبي أمــيـــــرة[(1)]

في حين يقول ديك الجن:

يا طلعةً طلع الحِمامُ عليها

وجنى لها ثمرَ الرَّدى بيديها[(2)]

ثانياً: إذا كان ديك الجن قد قتل زوجته من فرط الغيرة عليها بالسيف، فإن خوجة يستبدل هذه الأداة، حيث أشار إلى أداة أخرى، و هي الفأس:

زارَ ديــكُ الــجِــنِّ نَفــســـــــي،

حَــسَــمَ الأمــرَ بِــرَأْســـــــي..

فَــجــأةً أشــرعــتُ فَــأســـــي[(3)]

بينما يقول ديك الجن:

مكنتُ سيفي فـــي مجالِ خناقها

ومدامعي تجري عـــلى خدَّيها[(4)]

ثالثاً: إن التأسيس (الاستدعاء) الذي أقامه خوجة في قصيدته، والتي تتكون من ستة مقاطع مع تناوب الأصوات (صوت الجماعة، صوت الشاعر، صوت ورد) تضمن العناصر التراجيدية بكاملها كما وردت في قصيدة ديك الجن.

رابعاً: لقد اختصر خوجة حكاية ديك الجن منذ عصيانه قبيلته إلى أن تــزوج ورد، بعد أن دعاها إلى الإسلام وأسلمت، يقول خوجة:

وعَصَيَــنا كُلَّ عاداتِ القَبيــلةْ

ومَضَيَــنا نَزرعُ الجَــدبَ خَمــيــلةْ[(5)]

([1]) خوجة، ديوانه، ص226

([2]) القوال، ديوان ديك الجن، ص135

([3])خوجة، ديوانه، ص226

([4])القوال، ديوان ديك الجن، ص151

([5])خوجة، ديوانه، ص227

خامساً: نجح خوجة في توظيف قناع "ورد"حيث ظهر الصوت الدرامي للشاعر، وهو صوت يعد المتكلم فيه الحدث، فلجوء خوجة إلى القناع في قصيدته يشكل خطوة إضافية في استدعاءه فقد خصَّب نصه وأ غناه من خلال تعدد الأصوات والرموز والإيحاءات، فاستبطن ما دار في قلب ديك الجن من ذكريات و رؤى حول أسرار العشق و مرار الصبابة، فصاغ أبياتاً لعلها أجمل ما كتب حول تجربة ديك الجن، وبالتالي حول تجربة القلب البشري التي تقطر دماً و دموعاً . فهي تجربة شعرية ونفسية رائعة.

سادساً: ثمة فرق واضح بين تجربتين شعريتين القصيدة القديمة التي تعد أصلاً، وقصيدة خوجة التي تعد فرعاً، فالأولى غنائية في الر ثاء والتوجع من حيث معانيها ورويها، والثانية سردية ذات بناء مقطعي تعددت أصواتها، وبذلك يكون خوجة قد بنى على النص القديم و الحكاية القديمة نصاً جديداً وحكاية جديدة أيضاً(1).

2.3 التناص الديني:

والمقصود به أن يستحضر الشاعر بعضاً من القصص، أو الإشارات التراث ية الدينية ومعاني الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة الكريمة، ويوظفها في سياقات قصائده ليعمق رؤية معاصرة يراها في القضية التي يطرحها، بحيث تنسجم مع النص الجديد، وتعمقه وتثريه فنياً وفكرياً، ويعد التناص من التراث - بصورة عامة - أساليب فنية توظف من أجل بلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي، لتعزيز موقف الأديب من الرؤى التي يثيرها في نصه(2).

لم ينقطع خوجة عن تراثه القريب أو البعيد، ولم يدر ظهره لتراث أمته، بل أفاد منه كثيراً، فليس عجيباً، فهو الابن البار لهذا التراث الذي تمثله عقيدة وسلوكاً، ودليل ذلك نصوصه الشعري ة التي زخر بها ديوانه - خاصة- ملحمته الشعرية "أسفار الرؤيا". فالمبدع لا يبدع خارج تراث أمته و تقاليدها الفنية، وكل ما يفعله صاحب الموهبة الفردية تمثل التراث تمثلاً عميقاً بعد قراءته قراءة واعية، ثم

([1]) فاضل، القيثارة والمغني، ص76-82

([2]) الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، ص106

الإيغال في مناطق بكر لم تطأها أقدام الشعراء من قبل [1]. يتمحور التناص الــديني في ديوان خوجة حول محورين رئيسين اثنين، هما أولاً : القــرآن الكــريم . ثانيــاً: الحديث النبوي الشريف والسيرة المطهرة.

أولا: التناص مع القرآن الكريم

يستحضر خوجة كثيراً من الألفاظ والتراكيب والمعاني القرآنية في نصوصه الشعرية، حيث يواجه القارئ هذ ا الامتصاص لهذه الألفاظ والمعاني بدءاً مــن أول قصيدة في ديوانه، وهي "سبحان من خلق"، حيث تبدأ بالتسبيح، وهو فعــل يتجــاوز حركة اللسان إلى الإخلاص القلبي، وعمل الجوارح.

سبحانَ من خَلَقَ القُلوبَ لكي تُــؤانِــسَنا بآهْ[2]

و يبدو التناص هنا مع السور القرآنية التي تبدأ بالتسبيح، مثل سورة الحديد، الحشر، الصف، الجمعة...

كما يتناص – أيضاً في هذه القصيدة مع سورة الإسراء في قوله تعــالى : "**سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير**"[3]. يقول خوجة في نفس القصيدة:

أسرى بِقلبي مِن ثَــراهُ إلى مَداهُ إلى رُؤاهْ[4]

و كما يبدو من المطلع الذي افتتح به قصيدته، فهو مطلع الهي "يقود ســائر عباراتها حتى النهاية؛ لكي تغدو بمثابة صلاة ، أو ترنيمة في العشق الإلهي، لاســيما أن التسبيح يتجه إلى مّن خلق القل وبو'القلوب هي مراكز الحب، وليس العقول "[5]

أما الإسراء الذي ورد في قصيدته، فهو سفر شعري عشقي بالمعنى الديني، الــذي يصل إلى العتبة العرفانية (الإلهية) [6] بالإضافة إلى أن هذه الإحالة على آية الإسراء

([1]) رومية، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، ص97،98

([2]) خوجة، ديوانه، ص35

([3]) سورة الإسراء، آية رقم(1)

([4]) خوجة، ديوانه، ص35

([5]) فاضل، المنارة و البحار، ص36.

([6]) المرجع نفسه، ص42.

على آية الإسراء توحي بأن الشاعر لا يتغزل ولا يتوسل إلى امرأة بعبارات الحب والهيام، بل هو في صلاة، حيث يسلك في قصيدته طريق السالك نحو الحضرة الإلهية.

وفي قصيدته" سراج الأكوان" يواجه القارئ تناصاً آخر مع عدة سور من سور القرآن الكريم، ومنها سورة العلق في قوله تعالى " **اقرأ باسم ربك الذي خلق**"(1)، حيث قوله:

يا مُحــمّد اقرَأ و لألأَ ضَـــوءٌ

وتعالتْ شمسُ الهُدى في العَنانِ(2)

وفي القصيدة ذاتها مع قوله تعالى في سورة المائدة : "**يا أيها الرسول بلغ ما أُنزل إليك من ربك...**"(3)، يقول:

يا مُحــمَّد... أنتَ الرسولُ فبَلِّغ

شفــتانِ بــالوحيِ تَرتعِشــانِ(4)

وفي القصيدة نفسهلع قوله تعالى في سو رة الزُّمر" **قرآنا عربيا غير ذي عوج لعلَّهم يتقون**"(5)، يقول:

مُحكمٍ فــي تبيــانِهِ و فَصيــحٍ

عــربيٍّ مُفصَّلٍ بالــمَعانــي(6)

فهذه التناصات تدل على أن الذات الشاعرة تتجه في النص نحو تملك الأمر الإلهي عبر فعل القراءة، ثم يتحول بعد ذلك (النص الإلهي) إلى فضاء شعري، رغم

([1]) سورة العلق، آية رقم(1)

([2]) خوجة، ديوانه، ص330

([3]) سورة المائدة، آية رقم (67)

([4]) خوجة، ديوانه، ص330

([5]) سورة الزمر، آية رقم(28)

([6]) خوجة، ديوانه، ص331

أن غاية القرآن الكريم ليست شعرية ولا أدبية [1]، كما يدل ذلك على أن جميع اللغات الشعرية العريقة تنهل من حوض النصوص المقدسة في الصين، اليابان، الهند... [2]

أما في قصيدته " الوصية" يقف القارئ كذلك على عدة تناصات مختلفة، ومن سور كثيرة منها قوله:

ثُمَّ وأقرأْ، قُلْ هُوَ اللَّهُ أحَدْ [3]

حيث يتناص مع قوله تعالى **قل هو الله أحد ...**" [4]، ومع قوله تعالى "**إذا السماء انفطرت، وإذا الكواكب انتثرت، وإذا البحار فُجِّرت**" [5]، في قوله:

و البِحارُ انفجَرَتْ والسُّحبُ دِيماً سُخِّرتْ [6]

ومع قوله تعالى" **ربنا إنيِّ أسكنتُ من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك..**" [7] في قوله:

غيرُ ذي زَرْعٍ، كأنَّ الأرضَ مِن أزهَارِها [8]

ويكشف التناص في هذه القصيدة عن رسالة عظيمة لأم رؤوم بولدها تدعوه فيها ليعود إلى ربه، ويترك ظلاله، ويرجع إلى خالقه العظيم، كما توحي - أيضاً - أن ثمة زماناً ومكاناً مُفْعَميْن بالصفاء والنقاء ترتوي مِنْهُما النفوس، بحيث لا تشعر بعدها بظمأ قط، هو بلا شك زمن النبوة ومكان تنزل الوحي الكريم، فإذا ما أراد المرء أن يستشعر التقوى، ويقوي إيمانه، ما عليه إلا العودة إلى تلك الحقبة المشعة

---

(1) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة،ص33

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص76.

(3) خوجة، ديوانه، ص354

(4) سورة الإخلاص، آية رقم(1)

(5) سورة الانفطار، آية رقم(1-3)

(6) خوجة، ديوانه، ص355

(7) سورة إبراهيم، آية رقم(37)

(8) خوجة، ديوانه، ص362

بالنور المحمدي، وصحبه الكرام، فعندها يغسل الهم، ومن بحرها يبل الظمأ والصدى، فكل من حط جناحا فيها يرقى للسماء.

حَيثُ طَهَ أوصلَ الأرضَ بِنُورِ اللّهِ حُبَّا[1]

وفي قصيدة "أماه" يتبدى التناص مع سورتي الحج، والقمر، حيث يتناص الشاعر في قوله:

بئرٌ مُعطَّلةٌ وأسياجٌ خَراب[2]

مع قوله تعالى في سورة الحج : "**فكأين من قريةٍ أهلكناها وهي ظالمةٌ فهي خاويةٌ على عروشِها و بئرٍ معطلةٍ وقصرٍ مشيد ...**" [3].

كما يتناص أيضاً في قوله:

أَعجازُ نخلٍ مُنقعِر[4]

مع قوله تعالى في سورة القمر "**تنزِعُ الناسَ كأنَّهم أعجازُ نخلٍ مُنقعر**"[5].

حيث أظهر التناص تيار الحزن الجارف الذي سيطر على الشاعر.

بالإضافة إلى الأسى الذي لون هذا المقطع، فجاء معبراً عن مشاعره وأحاسيسه، التي تفيض حسرة و تقطر ألماً، حيث الحلم الذي يواريه التراب، فما فعله الزمن به لا يُحتمل، فآماله قد تهدجت في داخله، وعمره قد كلّلهُ الشّجَنُ

أُمَّاهُ، هَل تَدرينَ ما فعلَ الزَّمنْ؟!

أملٌ تهدَّجَ بالأسى! عُمرٌ تكلّلَ بالشَّجنْ..[6]

أما في ملحمته الشعرية "أسفار الرؤيا" فقد توزع التناص، وتنوع بين السور القرآنية الكريمة التالية، ففي"سِفْرُالأنا"، تناص مع السور القصار وفاتحة الكتاب الكريم.

([1])خوجة، ديوانه، ص361

([2]) المرجع نفسه، ص316

([3])سورة الحج، آية رقم(45)

([4])خوجة، ديوانه، ص316

([5])سورة القمر،آية رقم (20)

([6])خوجة، ديوانه، ص317

لم يَـبــقَ لِي إلاَّ وصـــايـــا مِن أبِـــي

مـــن السُّـــورِ القِــصـــارْ...

أظـــلُّ أذكُــــرُهـــــــا...

وفاتِحـــةَ الــكِـتـــــابْ(1)

وفي "سفر المناجاة" تناص مع سورة مريم في قوله تعالى : **"وهزي إليــك بجذعِ النخلةِ تُساقِطْ عليكِ رُطباً جنيًّا"**(2)

هُــزِّي إلــيكِ بـــجذعها تَـــسَّـــاقطُ الأثمارُ غيثاً من مَـــطَرْ(3)

وكذلك في "سفر الخلاص" تناص مع سورتي " الفيل" و" يوسف"، ففي قولــه تعالى في سورة الفيل **وأرسل عليهم طيراً أبابيل، ترميهم بحجارة من سـ جيل"** (4)، حيث يتناص الشاعر في هذه السورة في قوله:

طيرٌ أبابيـــلٌ على الكفِّ المُضمَّخِ بـــالضَّحايـــا

***

طيـــرٌ أبابيـــلٌ على أفيالِ أبرهةٍ تَجوبُ مآذنَ الأَقصى

لِمنْ في الأرضِ، يا اللَّهُ، تعرُجُ روحِي الثَكـــلى؟(5)

أما التناص مع قوله تعالى في سورة يوسف : **"و جاءوا على قميـــصه بـــدمٍ كذبٍ..."**(6)، ففي قوله:

وإِخــوتـــي

ذِئـــبٌ يشُقُّ قميصيَ المذبوحَ(7)

---

(1) خوجة، ديوانه، ص370

(2) سورة مريم، آية رقم(25)

(3) خوجة، ديوانه، ص386

(4) سورة الفيل، آية رقم (4،3)

(5) خوجة، ديوانه، ص390

(6) سورة يوسف، آية رقم (18)

(7) خوجة، ديوانه، ص391

هذا الاستدعاء لقصة أصحاب الفيل، ومحاولة أبرهة هدم الكعبة، حيث تصور فيه الذات الإبداعية للشاعر أن الطير الحامل للحجارة، والركب فوق الأفيال يطوفون بمآذن المسجد الأقصى، إنه مشهد تنتاب فيه الذات الإبداعيـــة بالرعـــب والخـــوف والشفقة، فتريد الخلاص منه ولا خلاص لها منه إلا ب التماهي بشخـــصية الرســـول صلى الله عليه و سلم، والعيش في ظل حادثـــة الإســـراء والمعـــراج ، ولا يهـــدف الاستهطاإلى استعادة تجربة الرسول ومعجزته، ولكنه بهدف التساؤل عن منقذ للمسجد الأقصى من هذه التجربة المأساوية التي يعيشها.

أما استحضاره قصة يوسف مع إخوته، لكونها من القصص القرآنية الرائعة، فقد استخلص من عناصرها السردية عامل الذئب، عامل الإخوة، يوسف والقميص؛ ليبدع من هذه العناصر صور تخييلية تتلخص فيما يلي:

تحويل الإخوة إلى ذ ئبتحويل الإخوة والذئب إلى حدث شق القميص ، بكاء الإخوة بعد ذلك ، و هذا يكشف أنالإخوة هم الذئب الغادر ، والذات الإبداعية تعاني من تربص الإخوة بالإسلام في المسجد الاقصى ، فهي صورة قاتمة مفعمة باليـــأس، مماّ تجعل ذالت الإبداعية ممزقة بين حال ا لضياع والتيه والمسخ و الخيانة ، فهـــذا استحضار إبداعي متميز وأصيل ورائع [1]. حيث تصور القميص المذبوح، و كيف استطاع الشاعر أن يجعل من الإخوة ذئاباً تشق هذا القميص.

لا شك أنها قدرة إبداعية فائقة على امتصاص النص القرآني، ومن ثم تحويله إلى فضاء شعري إبداعي، تراهن على أن النصوص المـ قدسة تحمل دلالات وأبعاداً يمكن توظيفها وإسقاطها على الواقع المعيش، إذا توافرت لها ذات إبداعيـــة تحـــسن استغلال هذه النصوص وتفجيرها.

ثانيا: الحديث النبوي الشريف :

يمثل الحديث النبوي الشريف مصدراً مهمـــا مـــن مـــصادر التـــراث العربـــي الإسلامي، فضلاً عن أنه مصدر رئيس من مـ صادر التشريع، فهو على كونه ثـــروة لغوية وفكرية وثقافية، فقد اتكأ عليه كثير من الـــشعراء المعاصـــرين فـــي عمليـــة

(1) بلمليح، رحلة القلق، ص52،54.

امتصاص لعدد غير قليل من المعاني والأفكار، التي تضمنتها هذه الأحاديث في التعبير عن الوقائع والأشخاص والأحداث المعاصرة، وهذا يتطلب أن يكون ابن اللغة قادراً على استكناه هذا التراث الضخم، و أن يحسن كيفية التعامل معه، وتوظيفه توظيفاً منسجماً مع الرؤى والأفكار التي يطرحها في نصه . فابن اللغة "يدخل مداخلها عن تبصر، و يخرج منها عن تبصر"(1).

ولقد استطاع خوجة أن يعود إلى منابع تراثه الأصيلة، فهو على صلة مستمرة ودائمة مع هذا التراث، وذلك بحكم نشأته و تربيته الإسلامية، و من هنا فهو يستدعي كثيراً من المعاني، التي تشتمل عليها الأحاديث النبوية الشريفة، عبر حوار واعٍ مستلهماًمنها ما يتناغم مع القضية التيسيربها إلى المتلقي، بطريقة تنأ ى عن المباشرة و التقريرية .

يقول خوجة في قصيدته" الوصية"

سيِّـــدي ذاك النبـــــي
خاطبـــهُ جِـــذعُ الشَّجــر
ناحَ من فرطِ الجـــوى ثُمَّ انفطـــرْ
لكنَّهُ أحنتْ عليهِ كفُّهُ حتَّى اصطبرْ(2)

ويبدو التناص في هذا المقطع مع قصة جذع الشجرة، فعن جابر بن عبد الله رضي الله عنه قال: "كان جِذع يقوم عليه النبي صلى الله عليه وسلم ، فلما وضع له المنبر، سمعنا للجذع مثل أصوات العشار، حتى نزل النبي صلى الله عليه وسلم فوضع يده عليه"(3).

---

(1) ياغي، عبد الرحمن، أبعاد العملية الأدبية، استصفاء هذه الأبعاد .. واستخلاصها .. وتحديدها، تحديد بعض المصطلحات في النقد من أجل توحيدها. رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، الأردن، دط، 1979، ص44

(2) خوجة، ديوانه، ص354

(3) العسقلاني، ابن حجر، فتح الباري في صحيح البخاري، تحقيق الشيخ عبد العزيز بن باز، محمد فؤاد بن عبد الباقي، دار مصر للطباعة، ط1، 2001، ج2، ص564.

وتناص آخر مع حديث رسول الله صلى الله عليه و سلم، فعن جابر رضي الله عنه قال : قال النبي صلى الله عليه وسلم : "أعطيت خمساً لم يعطهن أحد قبلي : نصرت بالرعب ... وأعطيت الشفاعة، وكان النبي يبعث إلى قومه خاصة، وبعثت إلى الناس عامة"(1).

وذلك في قول الشاعر في قصيدة "باب الهدى":

ألم يُعطَ الشَفاعَـــةَ دونَ رُسلٍ

وإن طُلبتْ شفاعتُـــهُ أجابَا(2)

ومع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فعن ابن عبـــاس رضـــي الله عنهما قال:" كان النبي صلى الله عليه وسلم أجود الناس، وأجـــود مـــا يكـــون فـــي رمضان حين يلقاه جبريل ... "(3)، في قول الشاعر في القصيدة ذاتها:

فمن كَمحمَّـــدٍ كرماً و بـــذلاً

وأندى الخلقِ إنعاماً مُجابا(4)

ويحمل التناص في هذين البيتين دلالات منها:

ن الإنسان بحاجة إلى المغفرة والشفاعة في يوم تشيب من هوله الولـــدان ، كما أنه محروم من الحب والإطمئنان، إلا حين يتخذ من الدين عقيدة وسلوكاً يريـــد خوجة من شعره الديني هدياً محمدياً من شأنه الإشراق والإقامة في الأرض، حيـــث تتوافر حرية العبادة والحق والعدل.

أما في قصيدته في" حضرة النور " فثمة تناص واضح مع قـــصة الإســـراء والمعراج، وما جاء فيها من أحداث، بدءاً من إسرائه من المسجد الحرام، ومعراجه إلى المسجد الأقصى، وانتهاءً بسدرة المنتهى، وما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم من مواقف لأهل النار(5).

---

(1) العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، ج1، ص631.

(2) خوجة، ديوانه، ص349

(3) العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، ج2، ص564.

(4) خوجة، ديوانه، ص349

(5) أنظر: العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، ج1، ص665.

يقول خوجة:

أراكَ ربُّك من آياتِـــهِ عجبـــاً

فوقَ البُراقِ فلم تُفــتن ولَم تهِــمِ(1)

ولعل الشاعر أراد – من خلال استرجاع حادثة الإسراء- أن يذكر وينبه على معاناة المسجد الأقصى وأهله في ظل الاحتلال الصهيوني، حيث التدنيس والتهويــد الذي يمر به في كل لحظة، كما أن الـ قصيدة تحمل في ثناياها – أيضاً - تعريــضاً بما آلت إليه الأمة اليوم، من فرقة وشتات وعدم الاحتكام لرأي سديد.

وهناك تناص في (سِفْرُ المناجاة) مع الحديث النبوي الشريف، فعن سهل بــن سعد رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : "لأعطينَّ الراية غداً رجلاً يفتح الله على يديه ..."(2). مع قول الشاعر:

قد غابَ حيدرةُ الشُّجــاعْ

من يفتحُ الحِصنَ المنيعَ ولا يهابْ(3)

وهذا الاستدعاء لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه ذي الشخصية العظيمــة، وما تتمتع به من شجاعة وقوة يشعر بندرة هذه النماذج، التي تركت بــصماتها فــي التاريخ الإسلامي المجيد، وكأن الشاعر يعرض بهذه الأمة بطريقة غيــر مباشــرة، حيث تفشى الجبن فيها وأصابها الخور (حب الدنيا وكراهية الموت)، فما عاد لها أن تذود عن حياضها وتدافع عن كرامتها وعزتها ، فقد استباح الأعداء حرمتها، وعاثوا في أرضها فساداً.

3.3 التناص الأدبي:

---

(1) خوجة، ديوانه، ص341

(2) العسقلاني، العسقلاني، فتح الباري في صحيح البخاري، ج7، ص98،99.

(3) خوجة، ديوانه، ص376،377

وهو عبارة عن تداخل نصوص أدبية قديمة أو حديثة، سواء أكانت شعراً أم نثراً مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة، ودالة على الفكـــرة التـــي يطرحهـــا الأديب، فتزيدها عمقاً وتأثيراً[1].

ولكن تداخل النصوص لا يعني بأي حال أن الكاتب أصبح مسلوب الإ رادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص [2]. فمن اللافت للنظر لدى قراءة ديوان خوجة أن قصائد ديوانه، قلما تخلو من تداخلات نصوص أخرى، ويتبـــدى هـــذا التعـــالق بطريقة خفية حيناً، وجلية حيناً آخر . ويكشف عن صلة واعيـــة وقويـــة بـــالتراث الشعري العربي، بالإضافة إلى ما يوحي به مـ ن تفاعل عميق، وقـــدرة فنيـــة علـــى استنطاقه و حواره، ليعبر عن تجربة فنية ناضجة ومؤثرة بالمتلقي.

لقد وجد خوجة كغيره من الشعراء تراثاً أدبياً غنياً فراح يقيم معـــه علاقـــة تنهض على القراءة الواعية وغير القابلة لفقدان الهوية الذاتية، فهو لم يقع في أســـر الشعراء ممن سبقه ، بحيث غدا صدى لهم ، فمن المعلوم أن علاقة الشاعر بالتراث "هي علاقة استيعاب و فهم و إدراك واع للمعنى الإنـــساني والتـــاريخي للتـــراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف "[3]. فبطبيعة الحال، إن النـــصوص لا تبقى كما هي في النص الأصلي، وإنما تخضع لعمليات تحويلية مخت لفة تمس الشكل، أو المضمون، أو كليهما، بحيث تفارق من خلالها سياقاتها الأصلية، لتصبح بعد ذلك جزءاً أساسياً من بنية النص الجديد [4]. وإلا أصبح استدعاء النصوص مجرد حـــشد لها، وعند ذلك يتشوه النص الجديد، وتجهض قيمته الفنية.

ومن خلال وقوف الباحث على قصائد خوجة، اسـ تطاع أن يتتبع عـــددا مـــن الشعراء الذين تناص معهم، أو تداخلت نصوصه مع نصوصهم الشعرية، وهذا التعالق بين هذه النصوص كان عبر ما يسمى بالتناص غير المباشر، وهو ما يطال الأفكـــار

([1]) الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، ص42

([2]) الغذامي، الخطيئة والتفكير من البينونة الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصـــر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص323، 324.

([3]) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية الكبرى ، ص30

([4]) الكوفحي، محنة المبدع، دراسات في صياغة اللغة الشعرية، ص86

والمعاني واللغة والأسلوب، وهو بطبيعة الحال استحضار لروح النصوص لا حرفيتها، ويمكن أن يفهم ويلمح من خلال ترميزات النص وإيحاءاته. وتوظيف الشاعر لإحـــدى الشخصيات داخل بنية القصيدة الحديثة؛ للتوفيق بينها وبين الواقع المعاصر ،ما هــو إلا توفيق بين خطابين أحدهما تاريخي، وثانيهما شعري[1].

وفيما يلي بعض هؤلاء الشعراء الذين تناص خوجة مع أشعارهم، مقـسمين إلى قسمين اثنين، وهما:

أ- **الشعراء القدامى، ومنهم:**

1- الحلاج 2- ابن عربي 3- ابن الفارض 4- علي بن الجهم

5- ديك الجن 6- البوصيري

ب- **الشعراء المحدثين، ومنهم:**

1- إيليا أبو ماضي 2- أبو القاسم الشابي 3- محمد الفيتوري 4- سعيد عقل 5- أحمد شوقي 6- نزار قباني

وسيتناول الباحث في هذا الفصل أهم الشعراء، من حيث شدة وكثافة تداخل نصوصهم الشعرية مع أشعارهم، سواء أكان ذلك أسلوباً ولغة، أم معنى وافكاراً (التناص غير المباشر).

1- التناص مع الحلاج

يقول خوجة في قصيدته "فناء":

وَطَـــوتْ فـــي بُـــرديهــــا قلبـــيَ طَيّ
وعجبتُ كيفَ سبحتُ ولم أغرقْ
كيـــف لمســـتُ النـــارَ ولــــم أُحـــرقْ
كيـــف رحـــــــلتُ إليهـــا
وأنا من قدميَّ مُوثَّقْ[2]

([1]) مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخـصيات التراثيــة، الهيئــة المصرية للكتاب، دط، 1998، ص359

([2]) خوجة، ديوانه، ص94.

والتي يتحدث فيها عن القدرة الإلهية بضمير الغائبة، وحيث تجلت بامرأة، كما يبين علاقته بالذات الإلهية كما يتبدى من عنوان النص، هي علاقة فناء، بمعنى فناء الذات للانفلات إلى عالم الألوهية، وهو بطبيعة الحال آخر مراحل عمليات المعرفة، والرياضة الصوفية([1]). وقد وقع التناص مع الحلاج في قوله:

حويتُ بكلي كلَّ كلِّك يــا قدسـي
تُكاشفني حتـى كأنَّك في نفسـي
أقلِّبُ قلبـي في سِـواك فلا أرى
سِوى وحشتي منْهُ وأنتَ به أُنسي
فها أنا في حبـسِ الحيـاةِ ممنَّعٌ
من الأُنسِ فاقبضني إليك من الحبسِ[(2)]

والتناص - هنا - كما يبدو تناص خفي يحتاج إلى شيء من التأمل؛ لأنه ينهض على المعنى المماثل في النصين إلى حد معين، حيث الأنس بالقرب من الذات الإلهية، والسعي للانفلات من العالم الأرضي الموحش إلى عالم الألوهية، والغرق في هذا البحر الواسع والتلاشي فيه، فهذه الذات تمكنت من شغاف قلب كل منهما.

ولدى تأمل نص خوجة يتبين أن العلاقة بين النصين، لم تقم على النقل المباشر للمعاني، وإنما نهدت على استغلالها واستثمارها، للتعبير عن تجربة شعرية جديدة تتعلق بالشاعر نفسه، ولذلك تبقى قصيدة خوجة محافظة على تفردها وتميزها سواء في معانيها، أو في صورها. وثمة نصوص أخرى جرى فيها التعالق مع قصائد الحلاج خاصة القصائد التي تَمَحْورت حول الفناء والتوحد مع الذات الإلهية، أو التي تدور مع الوجد والعشق للحق والجمال المطلقين.

2- ابن عربي

([1]) الخمليشي، الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، ص128.

([2])عباس، قاسم محمد، الحلاج الأعمال الكاملة، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، chalcon stereet london ، ط2، 2005، ص310.

يطالع القارئ تناص – في مفتتح ديوان خوجة في قصيدته "سبحان من خلق" – تتجاوز الذوبان في نص الآخر، فعلى الرغم من التباعد الزمني بين نص خوجة، ونص ابن عربي "عناق الوداع"، إلا أن الحوار الفاعل والتفاعل المستثمر للمعنى والفكرة جاءا معبرين عن الحالة الشعرية التي أملت على الشاعر هذه القصيدة. يقول خوجة في هذه القصيدة:

وتذوبَ مِنْ وجدٍ على ألفٍ ولامٍ، ثُمَّ لامٍ، ثُمَّ آه
سبحانَ ربّي في عُلاهُ وفي سناهْ(1)

ومما يلحظ أن الشاعر استخدم الفعلين تذوب، ذاب، والإذابة نتاج الحرارة والمقصود بها حرارة العشق، أو الحب إلى أن يرقى إلى حال الوجد، الذي يصيب القلب البشري عند وصوله إلى مقام من مقامات العشق، كما أن الذوبان ينطوي على معنى الفناء والخلاص.

فالمعنى عينه الذي انطوى عليه نص ابن عربي، حيث أشار إلى التوحد والإندماج بالمطلق، فعلى الرغم من التثنية التي بدت في القصيدة، إلا أنها في حقيقة الأمر واحد، فهما حرف واحد عند الفناء والتوحد، وهكذا تراهما الأبصار، يقول ابن عربي:

إذا ما التقينا للوداع حسبَّتنا   لدى الضّمِ والتعنيق حرفاً مشدَّدا
فنحنُ وإن كنّا شخوصنـــا   فما تنظرُ الأبصارُ إلا موحَّدا(2)

ولكن ما يميز قصيدة خوجة أنها نهضت على بلاغة صوتية، وحروف تشكل حروف العشق الإلهي، فقد صاغ قصيدته بصورة مكثفة مضغوطة من خلال نسق تعبيري محكم بين البنية اللغوية والإيقاعية (الوزن وامتداداته الصوتية) والإيحائية.

---

(1) خوجة، ديوانه، ص 35.

(2)ابن عربي، محي ا لدين، ديوان ترجمان الأشواق، للشيخ الإمام محيي الدين بـــن علـــي بـــن عربي، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفـــة، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 2005، ص201.

بُنى ثلاث شكلت النص، وهو ما يسمى في النقد الحديث بالوحدة العضوية[1]. إذاً هذه قصيدة خوجة لا علاقة لها بالنص التراثي الصوفي إلا من جهة المعنى الذي أعاد خوجة استثماره واستغلاله، حيث قدم نصاً جديداً كل الجدة بصوره ومفرداته وإيحاءاته، فالتعالق الذي حصل بين النص لم يفقد النص الجديد أصالته وحيويته، وطاقاته الشعرية.

وحين يحاول خوجة أن يتناص مع غيره من الشعراء، سواء أكانوا صوفيين أم غير ذلك، فإنه لا يستمد صوره الشعرية من إبداعات الآخرين كيفما اتفق، وإنما يفعل ذلك من باب التناص، حيث يتفاعل مع نصوص الآخرين، ومن حقه ذلك كشاعر استوعب وهضم نصوصهم، وامتلك قراءة واعية، وثقافة عميقة. فالتناص إذاً مزية من ميزات العمل الأدبي كما يرى انجينو[2].

3- علي بن الجهم

يستحضر خوجة قصيدة علي بن الجهم، "القصيدة الرصافية"، أو ما تسمى بـــ "عيون المها"، وهي من أشهر وأجمل قصائده، وقد مدح بها الخليفة العباسي المتوكل، حيث بدأها بالنسيب على عادة الشعراء الجاهليين. يقول ابن الجهم في قصيدته:

عيون المها بين الرَّصافةِ والجسرِ جلبنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري[3]

وقد عارضه خوجة في قصيدته الموسومة بـــ "عذراء الرصافة". وهي من أجمل وأمتن قصائد ديوانه "منادح الغربة"، وتبرز في هذه القصيدة قدرة خوجة على الإمساك بتلابيب القصيدة الكلاسيكية إمساكاً قادراً على الإتيان بمثل ما أتى به أوائل الشعراء، بالإضافة إلى أنه في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد العمودية يملك القوة والقدرة على الإضافة والتنويع .

يقول خوجة في قصيدته:

أعيدي لنا عهدَ الصَّبابةِ والشعرِ

([1]) فاضل، القيثارة والمغني، ص35.

([2]) أنجينو مارك، التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ت محمد خير بقـــاعي، م5،ج19، 1989، ص75.

([3]) علي ابن الجهم، ديوانه، عني بتحقيقه خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص141.

كبوحِ الهوى بينَ الرُّصافة والجسرِ

عُيونُ المها، بلْ قُلْ لِحاظُ حبيبتي

نثرنَ سهامَ الحُبِّ في الخـــــافقِ الحُرِّ(1)

يبدو من هذا المقطع أن الذات الإبداعية واقعة في حب فتاة جميلة، وأنها تحس بالإحتراق وفقد الوعي، بسبب فرط الارتباط بها.

فقالت وقدْ أغمضتْ دلالاً بطرفِهـــا

حنانكَ، إنّي قد أموتُ من الأســـر(2)

في هذا البيت تتحول الذات الإبداعية إلى تفاعل ايجابي بالمحبة، أي تحول إلى حال الجنون بها، وهي أسيرة العشق، الذي تماهت عبره هذه الذات بموضوعها (الذوبان والانصهار مع المحبوبة) (3).

فذُبنا، وقدْ ذابَ الهوى فـــي حنانِها

وضِعنا معاً، في نشوةٍ من لمى الثَّغرِ

ومرَّت بِنا السَّاعاتُ همساً مع المُنى

فليـــتَ ليالي الحُبِّ كانتْ بلا فجرِ(4)

وهنا يلحظ رغبتها في الاستقرار، كما تتمنى اندماج الليل بالفجر (الظلمة بالضياء)، حيث توحد الأزمنة داخل زمن المحبة الإلهية (5).

ومن خلال عقد مقارنة سريعة بين النصين السابقين، يتضح أن خوجة لم يتجاوز استدعاؤه عنوان النص، وبعضاً من المعاني الجزئية. فالقصيدتان وإن اتفقتا إلى حد ما من حيث العنوان وامتلاك المحبوبة لقلب كل منهما فزاده جمراً على جمر، وما لاقياه من معاناة وألم، فانزاح القلب عن مستقرة، إلا أنهما اختلفتا في أمور كثيرة منها:

---

(1) خوجة، ديوانه، ص273.

(2)خوجة، ديوانه، ص273.

(3) بلمليح، رحلة القلق،، ص142.

(4)خوجة، ديوانه، ص274.

(5) بلمليح، رحلة القلق، ص143.

أن حبيبة ابن الجهم أنسية من طين وماء، في حين أن الحبيب لدى خوجة علوية أزلية (الله عز وجل) فالعلاقة بين الشاعر والمحبوبة عند خوجة علاقة تفاعلية ايجابية ينصهر ويذوب كل منهما بالآخر. أما عند ابن الجهم فهي أحادية العلاقة إلى حد معين، وتعلق وتأثير من طرف واحد. وتبقى قصيدة خوجة قصيدة صوفية، من حيث اللغة والأسلوب والمعاني، تدور في مقام الحضرة الإلهية، والعشق العرفاني، أما قصيدة ابن الجهم فهي ذات غرض مدحي والمفارقة بينها جد واضحة، ومن هنا جاءت فرادة وتميز قصيدة خوجة، على الرغم من التناص الذي وقع فيه مع ابن الجهم، فهو ليس نقلا حرفياً، أو اقتباساً لأحد النصوص التراثية، وإنما تفجير للطاقات في هذا النص، تكشف عن موقف شعوري .

4- أحمد شوقي

كان خوجة دائم الشعور بالظمأ، كلما خرج من محراب المصطفى صلى الله عليه وسلم ، فهو في أرق وألم عندما تنأى به الغربة عن قربه المعطر، وحضرته الكريمة، فمن مزنه يسقى العذب السلسبيلا، وبه يلوذ من الضراء والمحن يقول:

لا أداري حبي لـــه واشتياقـــي

كيف من قد أبراه حبٌّ يداري(1)

لقد جارى في كثير من قصائد الأوائل والأواخر من الشعراء، فأتى بمثل ما أتوا في بوح مفعم بالشعرية والشجاعة الفنية الجميلة، فعلى الرغم من تناصه مع شوقي، إلا أنه لم يمنعه التدفق والنقاء والصفاء لغة وأسلوباً وصوراً فجاءت بردتهُ – إذا جاز التعبير – مميزة فريدة شامخة في بابها، من حيث إحساسها وعاطفتها ودلالاتها وإيحاءاتها. وعلى كل حال، فإن "القيم الأصلية في تراثنا الأدبي تشكل جانباً مهماً من شاعرية أي شاعر حقيقي"(2).

لقد عارض خوجة شوقي في قصيدته "في حضرة النور"، ومفتتحها:

يا لَفْتَةَ الظَّبيِ تُغوينِي إِلَى الحُرُمِ

---

(1) خوجة، ديوانه، ص 312

(2) المقالح، عبد العزيز، أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي المعاصـــر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص12.

تَحلُو لَهُ فِتنَتي في الحِلِّ والحَرَمِ[1]

كما عارض شوقي – أيضاً – في قصيدته "باب الهدى"، والتي مطلعها:

سألتُ القلبَ حينَ بكى وتابا

وأشرعَتِي تَهِمُّ بي اغتِرابَا[2]

وسيحاول الباحث الوقوف على قصيدتي خوجة؛ ليبين مدى تأثره بقصيدتي شوقي، وليوضح – أيضاً – مقدار حضورهما في نصّيه الشعريين.

لم يحفل الشعر العربي بشخصية من الشخصيات مثلما حفل بشخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم -، فقد واكب مراحل حياته مرحلة إثر مرحلة منذ ولادته، وحتى أصبح نبياً رسولاً[3]. ولقد عرج الشعراء في هذا المعراج الشريف، فأجاد منهم من أجاد، وقصر منهم من قصر، وظل المجيد مثالاً يحتذى به.

فمن هؤلاء الشعراء الذين أجادوا عبد العزيز خوجة، حيث اتسم شعره بطابع التجديد مع بقائه موصولاً بالتراث العربي الإسلامي، كما أنه جمع بين التراث القومي والديني على أساس الرؤيا الواضحة، والاستقلال في الرأي.

ومن خلال الوقوف على قصيدتي خوجة لمعرفة مدى التناص، الذي نهضت عليه هاتان القصيدتان تتبدى الملاحظ التالية:

الملحظ الأول: تعد قصيدتا خوجة "باب الهدى"، و "في حضرة النور" من باب المعارضة غير المقصودة، بمعنى أنهما ليستا استنساخاً للنموذج الأول، بل تولدتا عنه كنموذج جديد. فقصيدة خوجة "باب الهدى" قد اعتمدت البحر نفسه، الذي اعتمدته قصيدة شوقي "ذكرى المولد"، وبنيت على القافية ذاتها (الوافر، الباء الملحقة

([1]) خوجة، ديوانه، ص337.

([2]) خوجة، ديوانه، ص346.

([3]) صالح، مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، دار ومكتبة الهلال، بيــروت، لبنــان، ط1، 1986، ص15.

بألف). وكذلك قصيدته " في حضرة النور"، اتخذت نفس البحر والقافية لقصيدة شوقي "نهج البردة" (البسيط، الميم المكورة).[3]

الملحظ الثاني: وانسجاماً مع الخيط الرفيع الناظم لقصائد ديوان خوجة، وهو التأويل الذي يمكن أن تؤل فيه جلّ قصائده، أي المنحى الصوفي الذي اتخذته، فإن الغزل في هاتين القصيدتين موجه إلى الذات الإلهية، لا إلى محبوبة ذات لحم ودم. فهو لم يفتتح قصيدتيه بالنسيب تقليداً للشعراء الجاهليين، كما فعل شوقي في قصيدتيه، فالمقدمة الطليلية لدى شوقي عادة لم يقلع عنها سواء في هاتين القصيدتين أم في غيرهما[2].

الملحظ الثالث: إن قصيدتي خوجة مشحونتان بالعاطفة الجياشة الصادقة، فكل بيت منهما مفعم بالشوق والحنين وطلب العفو من الله – تعالى – والشفاعة برسوله الكريم، وهذا بخلاف صاحبه (شوقي)، فلعل قصده المعارضة أفسد عليه بعض عاطفته. يقول خوجة – على سبيل المثال – في قصيدته "باب الهدى":

وَبِـي شَـوقٌ تَمَـرَّدَ في الحَنايا
وعـاصِفَـةٌ تُقَلِّبُنـي اضْطِرابـا

وما هُـو بِالغَـرَامِ يُذيـبُ قَلبِي
ولا خَـوْداً عَشِقـتُ ولا كَعَـابَـا

وَلَكِنِّـــي، وَذَنْبِـــي قَـــدْ دَهَـانِي
أهيـمُ بِعَثْـرَتي أرجُـو المَآبَا [3]

الملحظ الرابع: لقد استطاع خوجة أن يتجاوز في نصيه ما يسمى بالتناص المباشر، الذي يعتمد على التقليد والمحاكاة، ليقيم نصاً جديداً، يتجلى فيه النموذج، أو المثال (الإسلام، الرسول) صالحاً لكل زمان ومكان. في حين أن شوقي قد أسهب بالحديث

([1]) فاضل، المنارة والبحار، ص115.

([2]) مبارك، زكي، أحمد شوقي، دار الجيل،بيروت، لبنان،د ط، 1988، ص163.

([3]) خوجة، ديوانه، ص347.

عن المعجزات المحمدية، أو وصف النبي في الحرب[1] ولذلك لم يكن التعبير عن النموذج عنده واضحاً وصريحاً، كما هو الحال عند خوجة.

الملحظ الخامس: إن قصيدتي شوقي "نهج البردة"، و"ذكرى المولد النبوي" لم تستطعا حجب قصيدتي خوجة "في حضرة النور" و "باب الهدى"، فأبياتها من أجمل الشعر، وتتساويا قوة سبك ورهافة معنى، مع أبيات شوقي. فالتعالق النصي الحاصل بين قصيدتي خوجة وشوقي تعالق، أو تشابك قائم على الاستيعاب والفهم.

الملحظ السادس: وإذا كان خوجة قد أشار إلى بعض من المعاني، التي تحدث عنها شوقي، مثل القلب الذي أمعن في اللذات، وابتعد عن عالم النور والإيمان، ثم تاب واستغفر، فإن هذه المعاني – على كل حال – تبقى معاني عامة يحق لكل شاعر أن يطرقها، أو يتناولها خاصة إذا سكبها بأسلوبه الخاص ومفرداته الصادقة المعبرة عن عواطفه، وأحاسيسه الذاتية.

5- إيليا أبو ماضي

تثير قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبو ماضي شكوكاً وتساؤلات كثيرة، كانت تعتلج في صدره، وتعتمل في خاطره منذ نشأته الشعرية، فمن هذه الأسئلة من أنا؟، وإلى أين أصير؟ ...، حتى عده النقاد من "لست أدري"، حيث كان يجيب عن كل تساؤل يأخذه الشك به بـــ "لست أدري"[2].

يقول أبو ماضي في هذا الصدد:

جئتُ، لا أعلمُ من أينَ؟ ولكني أتيتُ
كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟
لستُ أدري![3]

في حين يقول خوجة في قصيدته "سِفْرُ الأنا":

أعدُو ولا أدري إلى أين المآبْ
من جاءَ بي وأقامني

([1])أنظر شوقي، أحمد، الشوقيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص153، 157.

([2]) ميرزا، زهير، دراسة عن إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، مقدمة ديوان إيليا أبو ماضـــي، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص88.

([3]) أبو ماضي، إيليا، ديوانه، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1982، ص291.

في زُرقةِ الأمواجِ من مطرٍ[1]

يبدو للوهلة الأولى أن كلا الشاعرين من أصحاب المذهب الفلسفي "اللأدري"، أو ممن ينتسبون إلى المدرسة الأدرية. فاللأدري إذا عرضت عليه مسألة من مسائل ما بعد الطبيعة، لا يتكلم عليها بنفي، أو إثبات؛ لاعتقاده أنها لا تقبل الحل[2].

إلا أن عبارة "لست أدري" التي وردت عند كلا الشاعرين لا تنتمي بحال من الأحوال إلى أصحاب المذهب اللأدري؛ لأن اللأدريين يشكون في وجود الأشياء الموجودة، فلا سبيل إلى معرفتها، أما "لست أدري"، التي يطلقها بعض الشعراء، فهي من قبيل طرح أسئلة شائكة ومسائل غامضة، ولكن تبقى الإجابة عليها مبهمة غامضة[3].

والتناص الذي جاء في قول خوجة:

أعدو ولا أدري إلى أين المآب

مع قول أبو ماضي

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت

إنما جاء عبر المثاقفة والمخزون الثقافي والفكري للشاعر، ولكن عند إنعام النظر في نص خوجة يتبين أنه استطاع تحوير المعنى السلبي. الذي طرحه إيليا أبو ماضي في قصيدته، الذي ظل يلازمه حتى أنكر ما أنكر، مثل فكرة الخلود وغيرها[4]. فخوجة استطاع أن ينجو من دائرة الأسئلة، التي لا أجوبة لها، فبعد اتحاده بالأنا المطلق علا وارتفع، كما يعلو ويرتفع الضوء، وبذلك ابتعد عن إحراق الكون بأناته وآهاته وأوجاعه، وقت بحثه عن الدرب للوصول إلى حيث اللامنتهي، فالدهشة، التي كان يفتقدها عادت إليه من جديد – والتي هي أساس المعرفة والإبداع – فتألق ساعتئذٍ وغنى وشق درباً يخالف درب إيليا أبو ماضي وغيره[5].

---

(1) خوجة، ديوانه، ص372.

(2) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص258.

(3) ميرزا، دراسة عن إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، مقدمة ديوان إيليا أبو ماضي ، ص88.

(4) المرجع نفسه، ص90.

(5) الشيخ، تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة،، ص123، 124.

يقول خوجة معبراً عن هذه الحالة:

هذا أنا، يا أنت، يا روح الفلقْ

لم أخشَ في ليلي الرقْ[1]

لقد تمكن خوجة من خلال عملية التناص مع النصوص الشعرية، سواء منها القديم أو الحديث أن يعمق الرؤية للقضايا التي طرحها في نصوصه الشعرية، كما أنه استطاع أن يتجاوز هذه النصوص، ليقيم بناء فنياً جديداً يحمل سماته الشخصية ووجهة نظره الذاتية، وبذلك يغدو التراث في يديه ذا دلالات جديدة، تعبر عن الحالة الشعرية التي يمر بها، كما يلاحظ – أيضاً – أن التناص جاء في معظمه مما يسمى بالتناص الخفي، الذي يحتاج إلى شيءٍ من التأمل، حتى يتسنى للمتلقي أن يقف عليه ويحدد جوانبه، وهذا يعني أن حواره وتفاعله مع تلك النصوص تفاعل قائم على الهضم والإستيعاب، وليس على التقليد والمحاكاة.

([1]) خوجة، ديوانه، ص 373.

الفصل الرابع

المفارقة

يعد مصطلح المفارقة من المصطلحات البلاغية الحديثة، التي لا يسعف المعنى اللغوي في تحديد معناه الاصطلاحي بدقة. فالمعاجم العربية القديمة، وكذلك الحديثة على اختلاف ضروبها، التي جمعت المصطلح النقدي والبلاغي في التراث العربي، لم تشر إلى استعمالها مصطلحاً أدبياً، أو بلاغياً، أو نقدياً[1]،إذن يبقى هذا المصطلح من الناحية البلاغية غير معروف لدى بلغاء العرب، على الرغم من أنهم قد أحسوا بخصوصية الكلام، الذي يراوغ، ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئاً، ويعني شيئاً آخر[2].

ولا يعني خلو التراث النقدي والبلاغي من هذا المصطلح، أن الأدب العربي لم يمارس هذا الأسلوب، "فاللسان العربي على مدى عصوره الطويلة يمارس هذا الأسلوب بأنماطه وأشكاله المتعددة، ومثل هذه الممارسة لهذا الأسلوب تؤكد - ولا شك – على أهمية، وعلى قوة تأثيره في المتلقي"[3]. فالأدب العربي عرف المفارقة في أبسط معانيها، وهي الجمع بين المتناقضين فيما يعرف بالطباق في صورته البسيطة، والمقابلة في صورتها المركبة، على الرغم من اختلافها عنهما، سواء من ناحية البناء الفني، أو من ناحية الوظيفة الإيحائية، فمعظم صور الطباق والمقابلة، لا هدف لها سوى التحسين البديعي الشكلي، ولا يتجاوز مداهما البيت، أو العبارة. في حين أن المفارقة تقوم على إبراز التناقض بين طرفي هذا التناقض، الذي قد يشمل النص بكامله، واستغلاله استغلالاً تعبيرياً[4].

---

(1) سليمان، خالد، نظرية المفارقة، مجلة أبحـــاث اليرمـــوك، إربـــد، الأردن، م9، ع2، 1991، ص64.

(2) إبراهيم، مجلة فصول، ع3- 4، م7، 1987، ص140.

(3) سليمان، نظرية المفارقة، ص55.

(4) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مـــصر، ط5، 2008، ص130-131.

وقد ورد هذا المصطلح أول مرة في كتاب أفلاطون "الجمهورية"، وعرف آنذاك باسم "آيرونيئيا"، حيث كان يطلقه أفلاطون على أحد ضحاياه "سقراط"، ويبدو أنه يفيد طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين، أما كلمة "آيرون" فتفيد – على سبيل المثال عند (ديموستينس) – رجلاً يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللياقة[1]، ثم أخذ هذا المصطلح بالتطور والتبلور عبر المراحل، التي قطعها إلى أن بات رؤية وموقفاً نقديين، تدرس من خلاله النصوص الأدبية المختلفة، وفي دورانه على ألسنة المعتنين بالفن إلى هذه الأيام، فقد اتخذ في كل مرة تفسيراً مغايراً، لما فسر به في المرات السابقة، فأصبح يحتمل وجوهاً مختلفة من الفهم والتحديد[2]، فكلمة المفارقة " لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر. فالظواهر المختلفة، التي تطلق عليها المفارقة قد تبدو ضعيفة الارتباط ببعضها جداً"[3]، ولكن في بواكير القرن الثامن عشر جرت على الاستعمال اللفظي بعض المفردات الإنجليزية، التي يمكن احتسابها مفارقة، من حيث الجوهر مثل"يسخر، يهزأ، يغمز،..."[4]، وبقيت لأكثر من قرنين تعد صيغة بلاغية بالدرجة الأولى مثل: أن يقول المرء عكس ما يعني، أو أن تقول شيئاً وتعني غيره، أو المدح من أجل الذم، أو الذم من أجل المدح... [5]، ولعل بداية القرن التاسع عشر، تعد البداية الحقيقية للمفارقة، فقد استطاع "ج.هـ. شوبرت في ما كتبه عام 1821م أن يجد مفارقة في أي تنافر يحدث بشكل طبيعي، مثلاً في تجاور يقع في مجال طبيعي بين الإنسان العاقل

([1]) ميوك، د.سي، المفارقة، ت عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، دط، 1987، ص27.

([2]) الرواشدة، سامح، المفارقة في شعر أمل دنقل، دراسات (العلوم الإنسانية)، م22، ع6، الجامعة الأردنية، ص3787.

([3]) ميوك، المفارقة، ص19.

([4]) المرجع نفسه، ص28.

([5]) المرجع نفسه، ص29.

والقرد المضحك، بين الفرس النبيل الأصل والحمار الذي يثير الهزء[1]. أما آخر خطوة كبرى في تاريخ المفارقة الطويل، فهي المقالة، التي نشرها (كونوب ثرلوال) عام 1833م بعنوان "حول مفارقة سوفوكليس"، فبالإضافة إلى حديثه عن المفارقة اللفظية، أو البلاغية، فقد ميز المفارقة الجدلية[2]، كما جاءت أهمية هذه المقالة؛ لأنه "جرى التحقق، مما يقع في باب المفارقة، بدرجة تزيد، أو تنقص في الوضوح، في جميع الأنواع الرئيسة، منها مما جرت ممارسته، وفي جميع صنوف الظواهر، التي نطلق الآن عليها صفة المفارقة"[3] وعلى أي حال، فالمفارقة تقوم على "عبارة تبدو متناقضة، أو غير معقولة في ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة ...، ويلاحظ كذلك أن مدرسة النقد الجديد في أمريكا، وخاصة الناقدة (كلينيث بروكس) قد أكدت أهمية التناقض الظاهري، باعتباره أساس اللغة الشاعرة، لا مجرد محسِّن بديعي"[4].

لقد ترسخت عملية المفارقة، بحيث أصبحت مألوفة في الدراسات الأدبية، لما اتسمت به من مرونة في الغرابة والتجريد، ووسع بعض النقاد – مثل (شليغل) – نظرته إلى المفارقة، حتى غدت تشمل كل مجال من مجالات الحياة[5]. ويستطيع الأديب عن طريق التراكيب البارعة في بناء المفارقة، وتعدد مستويات التقابل بين الطرفين، أن يزيدها غنى وعمقاً، وبذلك تزداد المعاني، التي تثيرها اتساعاً ورحابة في وجدان القارئ وعقله، ومن ثم يزداد إحساسه بفداحة المفارقة قوة وشمولا[6].

([1])ميوك، المفارقة، ص35.

([2]) المرجع نفسه، ص36، 37.

([3]) المرجع نفسه، ص40

([4]) وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنـــان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص123.

([5]) هبرنادي، بول، ما هو النقد، ت سلافة حجاوي، عبد الوهاب الوكيل، دار الـــشؤون الثقافيـــة العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص128.

([6]) زايد، بناء القصيدة الحديثة، ص150، 151.

وتبقى المفارقة تكنيكاً فنياً، يلجأ الشاعر المعاصر إلى استخدامه، لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض.والتناقض في المفارقة التصويرية، يقوم على الاختلاف والتفاوت بين أوضاع، من شأنها التماثل والاتفاق[1]. وتعتمد المفارقة – عند (بول دي مان) – على وجود الضد، والإقرار بضرورة المعنى الحرفي[2].

وبناء على ما سبق سيعالج الباحث المفارقة في شعر عبد العزيز خوجة، ضمن المحاور التالية: 1- أنواع المفارقة، ومنها: المفارقة اللفظية، المفارقة الدلالية، المفارقة الرومانسية. 2- أشكال المفارقة: المفارقة عنواناً, المفارقة جزءاً من النص، المفارقة نصاً كاملاً.

1.4 أنواع المفارقة:

سيتعرض الباحث في هذا الفصل إلى ثلاثة من أنواع المفارقة، هي أولاً: المفارقة اللفظية. ثانياً: المفارقة الدلالية. ثالثاً: المفارقة الرومانسية.

1.1.4 المفارقة اللفظية:

وهي في أبسط معانيها "شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر"[3] فهي إذن نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير، بحيث يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً للمعنى الظاهر[4].

([1]) زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص130.

([2]) راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكيــة، ت يوئيــل يوســف عزيــز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1، 1987، ص210.

([3]) قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، القاهرة، مصر، م2، ع2، ينــاير، فبراير، مارس، 1982، ص144.

([4]) سليمان، نظرية المفارقة ، ص68.

كما أنها في أخص خصائصها صنعة لغوية؛ لأنها تقصد قول شيء، وتعني به شيئاً آخر، وعندما تثبت حقيقة، لا تلبث أن تقوم بإلغائها، شريطة أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما، حتى يفكها المتلقي(1).

إذن ثمة معنيان، أحدهما: جلي سطحي واضح تمام الوضوح ليس هو المراد، أو المقصود به، وثانيهما: خفي باطن يحتاج إلى تأمل وإنعام نظر، وهو المعني، والذي يقصده الأديب، وما على المتلقي إلا أن يستكشفه، ويستكنه أبعاده، ويضع يده على مراميه ودلالاته. وهذا ما سيحاوله الباحث من خلال دراسة بعض قصائد الشاعر. يقول خوجة قي قصيدة بعنوان "صرخة":

قهرٌ لِهذا النَّخْلِ أنْ يَهوِي انْحِناءً وامْتِثـــالاً لِلريِّاحْ
قهرٌ لِهذا النَّصلِ في الغِمدِ المُغَيَّبِ لا يرُدُّ على الجِراحْ
قهرٌ على خيلِ المُرُوءَةِ في المَرابِطِ لا يُشَرِّفُها الكِفاحْ
قهرٌ على صوتِ البلابِلِ نابَ عن تَغريدِهِ صخبُ النُّباحْ
قهرٌ على هِمَمِ الرِّجالِ تَغَافَلَتْ صَوتَ المُؤَذِّنِ لِلفلاحْ(2)

يبدو هذا المقطع – للوهلة الأولى – أنه حديث عن أشجار النخيل، التي تهاوت امتثالاً لأوامر الرياح العاتية، أو أنه عتاب للسيف، الذي صدئ في غمده، ولم يشهر في وجه الأعداء، أو عن الخيول التي كبلت، ولم تجر في مضمار السباق، أو عن البلابل التي بح صوتها، وأخرستها أصوات الكلاب، أو عن الرجال الذين تقاعست هممهم عن صوت المؤذن (حي على الفلاح).

فهذا هو المعنى الظاهري والسطحي، الذي يفهم من هذه الأبيات، ولكنه ليس – بالطبع - هو المعنى، الذي قصده، أو أراده الشاعر، ولكن عند التأمل في هذا المقطّعة، لمحاولة سبر غورها، يتكشف أن الشاعر يعبر عن الحال، التي تدهورت فيها الأمة، حيث هذه السلبية، التي اكتنفتها من كل جانب، مما يدل على أجواء الرعب والخوف والاستبداد، كما أن هذا القهر، الذي يلف الأمة، يضفي على الأنا (الشاعر) انكساراً، وشعوراً بالخيبة واليأس، في زمن قلق مضطرب مأزوم بالأسى

---

(1) إبراهيم، مجلة فصول،ع3-4،م7، ص139.

(2) خوجة، ديوانه، ص323.

والحزن. لقد استطاع خوجة من خلال المفارقة، التي أقامها في النص أن يصور حال الأمة في غاية من السلبية والاستسلام، كما أنه عرى ذاته بما ينتابها من ألم ممض، وأسى عميق وراءهما غيرة وحرقة على جراح متفتقة، وكرامة مكسورة الجناح وعزة مسلوبة. هذه المقطعة المتميزة بالمفارقة، المشتملة على السطح والعمق، والغشاوة والصفاء من الأدب المتميز. الذي يقول عنه ميوك "يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل، إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى"[1].

وبذلك يتضح أن الكلمات في الشعر ذات دلالة متحركة، يوجدها السياق الخاص بالقصيدة، لتحتال (القصيدة)؛ لأن تقول ما لا يمكن قوله مباشرة[2].

وثمة نموذج آخر تتبدى فيه المفارقة اللفظية، يقول في قصيدته "قلب في مهب العشق":

أنا المَجْذوبُ والمجنــونُ والعاشِــقْ
أنا الــدَّرويــشُ لا شـــاكٍ ولاآبــقْ
أنا الشِّـــريدُ، لا المطْرودُ، لا المارِقْ
أنا الْبـــاكي على الأبوابِ لا السَّارِقْ
أنا الشّحّاذُ هــلْ مَنْ يَسمَعُ الطّارقْ؟
أنا المأْخوذُ فـــي عَينَينِ كَـــالبارِقْ[3]

يمثل هذا المقطع – كما يبدو للنظرة السريعة – حال رجل امتلأ قلبه وفاض بحب فتاة عشقها، وأحبها حتى الجنون، فأصبح يستجديها النظرة، ويلح الطرق على بابها، علها تمنحه الرضا والحنان. هكذا يقول هذا المقطع، وبهذا المعنى يوحي ولكن الوقوف عليه ملياً يعطي الفرصة لمعنى آخر، يتداعى لحظة كشف النقاب عن المعنى المستقر في أعماق الأبيات. فكأن الشاعر من خلال التكرار السريع والمتلاحق للضمير المنفصل (أنا) لا يدع مجالاً للسائل بأن يقول له: من أنت؟ فكأنه

([1]) ميوك، المفارقة، ص11.

([2]) عبد اللطيف، محمد حماسة، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، دار غريـــب للطباعـــة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2001، ص145.

([3]) خوجة، ديوانه، ص177.

يقول: ومالي إن لم تفهم مقاصدي، ولم تعرف أسرار رحلتي وعروجي ... فالقلب قلبي، والسلوك سلوكي، والرحلة رحلتي، والعروج عروجي.... فلا تسألوني: من أنا؟، وإلى أي البحار أتجه؟، وفي أي الموانئ أرسو؟، إذن فالمقطع ليس غزلاً عذرياً، ذاق الشاعر منه مره أكثر من حلوه، وليس – أيضاً – الحديث موجهاً لفتاة، أضحى قلبه طوع أمرها، ولكنه خطاب للحضرة الإلهية، مفعم بالشوق والعشق، فهذه حاله، فهو يتقلب فوق أجنحة من الريح، لا يشكو تباريح الهوى، إنه يحس بفرح روحي، بعد أن أُضيئت روحه بالعشق.

ويبدو أن مفردات القصيدة، قد اكتسبت ظلالاً معينة، من خلال السياق الخاص للنص، كما أنها كسيت بدلالات مرتبطة بالقصيدة ذاتها، فكما يقول محمد حماسة عبد اللطيف: "إن المفردات في القصيدة تكتسب ظلالاً معينة ينسجها السياق الخاص بالقصيدة، ويكسوها بدلالات ترتبط بالقصيدة نفسها"[(1)]

2.1.4المفارقة الدلالية:

"الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول"[(2)]، والذي يعين قيمة الكلمة (معناها) هو السياق، الذي توضع فيه، فالكلمة تتخذ معاني عدة، ولكن السياق هو الذي يحدد معناها، ويجردها من المعاني، التي تتراكم عليها. فالمعنى هبة السياق وبدونه تكون الكلمات جثة لا حياة فيها[(3)]، فهو يلعب دوراً هاماً في تحديد معنى المفردة وتقرير معناها، والمقصود بالسياق – هنا- البنية النحوية، حيث ترد الكلمة فيها، بوصفها

([1]) عبد اللطيف، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، ص70.

([2]) الجرجاني، السيد الشريف علي بن محمد بن علي، التعريفات، القاهرة، 1938، نقلاً عن معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، 1987، ج3، ص5.

([3]) الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص460.

وحدة نحوية، والسياق المعجمي، الذي ترد فيه الكلمة، بوصفها وحدة دلالية معجمية[1].

ويحفل ديوان خوجة بهذا النوع من المفارقة، وسيقدم الباحث بعضاً من الأمثلة، بغية استجلاء هذه الظاهرة في شعره، مبيناً الدلالات والإيحاءات الناجمة عنها، فهي – علاوة على أنها سمة أسلوبية -، ترتبط بالتحولات الجذرية والعميقة، التي صاحبت التجربة الشعرية لديه، أي التجربة الصوفية، التي امتاز بها ديوانه، من حيث فنيتها الرفيعة، فشعره يتبدى فيه التأمل العميق للذات وللنفس وللواقع، الذي يتحول إلى عشق وكشف وتجلٍ ومشاهدة وفناء، حيث يشعر بالسعادة والقربى من الله – تعالى -. ومن هنا يأتي دور المفارقة الدلالية؛ التي يتكئ عليها خوجة، إذ تضخ في المعنى الذي يوظفه طاقة شعرية عالية.

يقول في قصيدته "صبراً ... يا سيِّد قلبي":

صبراً، يـــــا سيِّــدَ قلْبـــــي، صَبَرا
قـــد أَذْهَلني هَذا الأَمـــرُ، فَعُـــذرا
إنْ كُنتُ تَلَعْثَمتُ فَذَنبي أنِّي جاوزتُ بِحُبِّي السِّترا
وبُهرتُ بأنوارِكَ تغشاني .. لم تُبْقِ شُموساً أو بدرا
رعدٌ ثارَ بِأَعْماقـــــي، فَجَّـــرَني
حتى صِرتُ الغيثَ، وصِرتُ النَّهرا[2]

تعد هذه القصيدة لوحة فنية نسيجها الكلمة المنمقة ولحمتها الحب العميق الجارف، تحكي حبه لفتاة ملكت عليه سمعه وبصره وفؤاده، كما يقول ظاهر النص فكان محقاً، حينما دعاها بـــ (سيِّد قلبي)، أي سيدة قلبه، ولكنها في حقيقتها من شعر المواجد والأشواق، التي تمتزج فيها الضمائر، فلا تفرق بين التذكير والتأنيث، ولا بين الأنا والأنت. يوظف الشاعر في هذا النص معنيي "الجدب والقفر"؛ ليعبر من خلالهما عن الوجود كله – الذي هو جزء منه – كيف استحال حركة وحياة مفعمة

---

(1) أبو عودة، عودة خليل، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقـــاء، الأردن، ط1، 1985، ص75.

(2) خوجة، ديوانه، ص180.

بالنشاط والخصب والخضرة، بعدما حنت عليه اليد الإلهية، فمسحت عنه أحزان الجدب، وأسى القفر، إن مفردتي "الجدب والقفر" – هنا – جاءتا في سياقهما الجديد (البنية التركيبية)، لتؤديا معنى آخر يخالف معنييهما في سياقهما المعجمي، فما عاد الجدب والقفر هنا جدباً وقفراً ماديين، بل هو الجدب والقفر الروحي الذي استحال بقربه من الذات نسيم، عطراً، زهراً. إنها لحظة التجلي، التي يذوب فيها العبد، وينطوي في الملكوت، وعندها يصبح الوجود كله

ذابَ الكَونُ بِأَورِدَتي .. صَيَّرَني وَرداً .. أطلقَني طَيراً .. حَوَّلَني بَحرا
شيءٌ ما يَأْخُذُني..يَسلُبُني..يُرسِلُني عاصِفَةً تقتلعُ الجذرا
لكنْ، في لمحةِ طَرفٍ شيءٌ بَدَّلَني بينَ يَدَيْكَ نسيماً عَطِرا
يــومــاً مـــــا كُنتُ الجَــــدْبَ، وكُنتُ القفرا
في رَفَّـــــةِ هُدْبٍ صِـــــــرْتُ بِقُربِكَ زَهــرا
آهٍ، آهٍ، لكنِّـــي جرِمٌ في ملكـــــوتِكَ يَسبَحُ بينَ الأسرى(1)

لقد استطاع الشاعر أن يخلق مفارقة دلالية من خلال استخدامه مفردتي "الجدب، القفر" في سياقها الجديد داخل المعمار الفني للقصيدة، مما جعله يستوقف المتلقي ويتعايش مع المعنى الجديد، وذلك عبر قالب المفارقة الذي صب فيه إيماءاته وإيحاءاته المعبرة عن المعنى الذي قصده الشاعر، وعمد إليه. وإذا كان المتلقي قد طرح على نفسه أسئلة، وهو في محراب النص، مثل، ماذا يعني الجدب والقفر؟، وما العلاقة بينهما وبين المحور العام، الذي يدور حوله النص، وما المعنى الجديد الذي اكتسباه من السياق داخل القصيدة، فهذه الأسئلة وغيرها، سيجد لها المتلقي إجابات من خلال الدلالة العميقة لهما، ضمن سياق القصيدة.

أما في قصيدته "حُجُب" فقد فجر طاقات المفردات والتراكيب، وذلك من خلال تفعيل دورها في سياقاتها الشعرية الجديدة، التي تفاجئ المتلقي وتستفزه، ليسبر أغوارها، ويستكنه أبعادها، ويتلمس المعنى المقصود، الذي رامه الشاعر. يقول خوجة في هذه القصيدة:

حكَموا علينا بِالجُنـــونِ، وأَحكَموا شدَّ الوِثاقْ

---

(1) خوجة، ديوانه، ص180.

هَدَرُوا غَرامي واستَباحوا حُرْمَتي، ودَمي يُراقْ
فَخُذي يديَّ إلى الحِمىَ ثمَّ امنَحِيني الانْعِتاقْ
قَلبي يُطارِحُني الهَوى حتَّى ثَمِلتُ وما استفاقْ
هَتَكَ الرُّؤى، شَــقَّ المــدى، برقاً تَلألأَ في الطِّباقْ
إنِّي هُنا، إنِّي هُناكَ، يُثــيرُني لَهَبُ احتراقْ
روحي تُؤَرِّقُني بِوجدٍ لا أُطيقُ ولا يُطــاقْ
إنِّي استَجَرتُ، فهلْ أُجارُ، وكمْ تَعِبتُ من الفِراقْ(1)

وتأتي المفارقة الدلالية في شدَّ الوثاق، دمي يراق، امنحيني الانعتاق ... لقد نجح الشاعر في نقل معاني المفردات من سياقها المعجمي البسيط إلى معاني أكثر عمقاً، من خلال بنى نحوية في نسق شعري، يأخذ بيد القارئ بعد تأمل، وانعام نظر إلى القصد والغاية التي أرادها الشاعر. فقراءة هذه المفردات داخل سياقها الشعري، يبعث بها الحياة، التي فقدتها. فهذه المفارقات الدلالية، وبما تحمله – أيضاً – من عاطفة دفاقة، تصور الحب والوله اللذين تفجرا في أعماقه، فصاغهما نغماً يُترنم به

قَلبي يُطارِحُني الهَوى حتَّى ثَمِلتُ وما استفاقْ
روحي تُؤَرِّقُني بِوجدٍ لا أُطيقُ ولا يُطاقْ (2)

كما تعكس – هذه المفارقات – إحساسه بمرارة الفراق، وحال المعاناة من طول السفر، ولكن هذه المعاناة، وهذا الإحساس بالألم ، سينقلبان سعادة وهناء وسرور، بعد اللقاء، يضاف إلى ذلك ما صنعته المفارقة اللفظية بين مفردتي (الوثاق، الانعتاق) من إيحاء، حيث محاولة الانعتاق من أسر العالم السفلي إلى أسر العالم الأزلي العلوي، الأسر الذي عبر عنه في قصيدته " صبراً يا سيد قلبي"

آهٍ، آهٍ، لَكِنِّي جرِمٌ في مَلَكوتِكَ يَسبَحُ بينَ الأَسْــــرى(3)

([1])خوجة، ديوانه، ص211.
([2]) المرجع نفسه، ص211.
([3]) المرجع نفسه، ص180.

وبذلك يتضح أن "دلالة الكلمة، وقوتها التعبيرية، وفعلها في دلالة النص الذي وردت فيه،لا يتأتى من معناها المعجمي وحده، لكونه معنى مفتوحاً ...، بل يتأتى من طبيعة السياق اللغوي"(1).

3.1.4 المفارقة الرومانسية:

لعل أكثر أنماط المفارقات حضوراً في ديوان خوجة، هي المفارقات الرومانسية، فخوجة شاعر الرومانسية، أو لعل أكثر سمات وخصائص المذاهب الأدبية بروزاً وظهوراً في شعره، هي سمات وخصائص المذهب الرومانسي. ولكنها رومانسية من نوع خاص، فقلب نصه الشعري، وعصبه الرئيس الحب العرفاني، أو العشق الألهي، حيث تتجه نحو اللامتناهي، أو اللامحدود.

في المفارقة الرومانسية يعمد الأديب إلى خلق وهم جمالي على شكل ما، ثم يقوم فجأة بتدمير، أو تحطيم هذا الوهم عبر تغيير، أو انقلاب في الأسلوب، أو النبرة، أو بعبارة أقرب إلى التحديد، إنها تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة(2). والأمثلة على هذا النمط كثيرة، منها: قوله في قصيدته "الوردة"

فُتِحَ البابُ عَلى جَنةِ عَدْنٍ فَجْأةً بينَ الزحَامْ
ثُم نادَى مِنْ ستارِ الغيبِ صوتٌ جاءَ مِنْ خَلفِ الغَمامْ
ذلك الغيبُ اصْطَفَاني، صَفَقَ القَلْبُ حَنيناً ثُم هامْ
وردةٌ في يدِه قدمَها هَلْ ذَاك وعدٌ بِغرامْ
قال إني مَلَكٌ يرْميكَ بالحُب لِتَحْيا مُستهامْ
أنتَ منْ أنتَ؟ خَيالٌ مرَّ ليلاً أم جُنونٌ وهُيامْ
مِثْلمَا جاءَ أضعناهُ، اخْتَفَى حُلماً جميلاً في الزّحامْ (3)

---

(1) نهر، هادي، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص241.

(2) سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، ص32.

(3) خوجة، ديوانه، ص136.

تقدم هذه القصيدة ر سالتها من خلال محاورة لطيفة بين الملك والشاعر، الملك الذي أطل من بين الزحام ونادى من ستار الغيب، من خلف الغَمام، بأن الغيب قد اصطفاه، واختاره، ووعده بالقبول، والرضا والغرام. وإذا كانت المسافة بيْنَ الحسي، المدرك، الشاعر، و اللاحسي، واللامدرك، الملك، - الله -، تكاد تتلاشى وتضمحل – كما يتمنى -، على الرغم من إدراكه واستشعاره بذلك الانفصال والبعد، فإنه يطمح بتلك الخطوة، ويسعى إليها بلا كلل، وهو مدرك بوعيه ولا وعيه أنها مقام لا يحظى به إلا من تزود له، وكأن الشاعر مازال يرتقي، ولم يصل بعد إلى درجة الواصلين، بل ما فتئ في درب السالك.

إن هذه اللحظة، التي غشيت الشاعر، ثم استفاق منها، ما هي إلا مجرد حلم جميل، ضاع واختفى وتلاشى بسرعة . وما أن فتح الشاعر عينيه، حتى رأى ذاته في حيرة من أمرها أهي في حلم أم بها مس ناجم عن حالة العشق وأثرها ... إن هذه اللحظة؛ لتوحي بانشطار الـ ذات، وعدم تيقنها، أهي تخاطب خيالاً أم حقيقة، أهي تحيا لحظة الوعي أم اللاوعي، وكأني بالشاعر يقول : مازلت غير مؤهل للتماهي بالحق والجمال المطلق.

إن المفارقة التي ينهض عليها هذا النص، قد تبدت في صورتين للحظتين عاش أحدهما الشاعر في اللاوعي . أما الأولى: فعندما تخيل أن الباب فتح جنة عدن فجأة، ثم ناداه المنادي من خلف الغمام بأن الغيب قد منَّ عليه بالحظوة والقبول، وعندها صفق قلبه وطار هياماً، كيف لا وقد ناداه الملك باسمه وقدم له ولاة وعداً بالغرام .

أما الثانية:حيث صحا، وعاد إلى حالةالوعي، وعندها أدرك أنه يخاطب خيالاً، ويحيا حلماً جميلاً اختفى وزال.

والذي نسج خيوط هذه المفارقة ورسم صورتها، مجموعة من العناصر، منها الشخصيات (الشاعر والملك) والموقف والحوار . فقد سعت القصيدة منذ مفتتحها إلى خلق عالم الشاعر، الجميل، ثم هدم هذا العالم، عندما أضحى حلماً تلاشى وزال سريعاً.

أما الجوانب المهمة التي كشفتها المفارقة في وعي الشاعر – وهي بلا شك – ناجمة عن التوظيف الجيد لها في النص، فقد كشفت عن التضاد والتناقض بين

المظهر والحقيقة. حيث مازال الشاعر بداية رحلة معاناة الوصل، ومكابدة الغـــرام، فهو في بداية الطريق، والمسافة بينه وبين المط لق جداً بعيدة، ومحفوفة بالمخـــاطر، لكن بعض زاده، وطموحه، ربما سيسعفانه بالوصول.

ثمة نموذج آخر من نماذج المفارقة الرومانسية، وهو قوله في قصيدته، التـــي عنوانها "مات القمر":

فتَّانَةَ الأشْواقِ في ثَغْرِ الحَياةِ
يَلُفُّها زَنْدُ الخَفَرْ؟
وسَأَلْتُ عَن دُنْيا هَوى،
كانت أَحاديثَ السَّمَرْ
كانت حِكاياتِ النُّجومِ

تطالع المفارقة القارئ أول ما تطالعه من خلال العنوان "مات القمـــر" حيـــث يتمادى الشاعر في توجيه مجموعة من الأمثلة لذاته في بداية النص عبـــر حـــوار مستمر مع هذه الأنا، الذات على شكل منولوج داخلي مفعم بالأسى والحزن.

أيْنَ الهَوى؟
أين المُنى والحبُّ والأسمارُ
أين المَدامِعُ والسَّهَرْ؟
سَاءَلتُ قَلْبي ما الخبَرْ؟

وتأتي الإجابات عن هذه الأسئلة. أكثر مرارة وأقسى حزناً من الأسئلة

كانت أَحاديثَ السَّمَرْ
كانت حِكاياتِ النُّجومِ
في فؤادي فَانْتَحرْ
حَتَّى الْقَمَرْ
سَقَطَ الْقَمَرْ
ماتَ الْقَمَرْ[1]

([1])خوجة، ديوانه، ص 205.

إذ تبلغ المأساة قمتها في هذه الإجابات . لقد بنى الشاعر مفارقته على ماضي جميل مليء بالمنى والحب، وأحاديث الأسحار في جنح السحر، حيث البعد عن الرقيب، والخلوة، التي لا تعكر صفوها معكر . ثم يفجأ المتلقي بهدم هذا الحلم الجميل وتحطيمه،نهما يغدو مجرد حلم وذك ريات وشيء منها، ورماد بعد أن كان لهيباً مستعر. ولكن ثمة سؤلاً يبرز في هذا النص، وهو ما الذي جعل خوجة يقدم هذه النهاية الحزينة على هذا النحو؟

لعل الإجابة عن هذا السؤال تتمثل في أن الشاعر أقام نصه على هذا النمط من هذه المفارقات في صورة متسقة ومتناغمة مع ما طرحه في بداية النص، والذي خرج عن معناه الحقيقي؛ ليفيد الحزن والتحسر.

لعل الشاعر قد نجح في توظيف هذه المفارقة في الكشف عن التجربة الشعرية، التي مر بها، حيث أظهر التضاد والتناقض حالتين شعوريتين، أحدهما : تمثلت في ماضٍ جميل اكتنفه الفرح وا لسعادة والهناء. وأخرى حاضر مفعم بالأسى والحزن والتحسر. وذلك من خلال مفارقة تعد إحدى أشكال التعبير الفني الذي أطّر هذه التجربة.

2.4 أشكال المفارقة:

1.2.4 المفارقة عنواناً:

ورد في ديوان الشاعر ثماني قصائد تشي عناوينها بتناقض وتضاد، من مجموع قصائد الديوان، التي بلغ عددها خمساً وأربعين ومئتي قصيدة موزعة على سبعة دواوين شعرية، وبذلك تشكل هذه القصائد الثمانية ما نسبته من مجموع القصائد كلها 3.26%، وهي نسبة لا تكاد تذكر. وهذه القصائد هي: "وصار الفتى من حجر"[(1)]،

([1])خوجة، ديوانه، ص58.

"عوالم الأشباح"[1]، "حن إلى الغرق"[2]، "وأهرب منك إليك"[3]، "جئت بعد الغرق"[4]،"الغيمةوالقفر"[5]، "غيب البقا"[6]، "لاعطش ولا إرواء"[7].

ولعل التناقض، الذي يتبدى في عناوين هذه القصائد ليس خافياً، وإن احتاج إلى شيء من إنعام النظر والتأمل. فهو في قصيدته "الغيمة والقفر" يتعمد إنشاء مفارقة، أو تضاد بين لفظتين، هما: الغيمة التي تعد مصدراً للخير والعطاء، ومبعثاً للتفاؤل والأمل. والقفر الذي يوحي باليأس والأسى، بما ينتج عنه من سوء حال وضنك عيش، فعلى الرغم من المفارقة الواضحة ما بين هاتين اللفظتين، إلا أن الجامع الحقيقي بينهما – لعله يكون – في المعنى البعيد للحب، الذي تكون فيه الغيمة امرأة مهيأة للخصب وتوليد الحياة، والرجل هو القفر واليباب، فثمة قطب موجب هو الغيمة / المرأة، وقطب سالب هو القفر اليباب / الرجل، فتتحرك الغيمة وتطير على القفر اليباب فتحييه[8]. ففي قول الشاعر الآتي ما يؤكد هذا المعنى

قالتِ الغَيمَةُ للقَفــرِ اليَبابْ
وهيَ تَرنو مِنْ بَعيـــدٍ للسرابْ
من غدٍ أَثْوي على تِلكَ الهِضابْ
من غَدٍ يَخضَرُّ بِالمُزْنِ التُرابْ[9]

ومن ألوان مفارقة العناوين قصيدته، التي عنوانها "وأهرب منكِ إليكِ"، حيث أظهر شبها الجملة "منكِ، إليكِ" التضاد في ذلك العنوان، يعبر من خلاله عن رفضه حال الحياد؛ لأنه مدرك أن المحبوب لا يمكن أن يُنسى، لتمكن العاطفة من قلبه. فهو

---

(1) خوجة، ديوانه، ص99.

(2) المرجع نفسه، ص143.

(3) المرجع نفسه، ص148.

(4) المرجع نفسه، ص216.

(5) المرجع نفسه، ص230.

(6) المرجع نفسه، ص419.

(7) المرجع نفسه، ص148.

(8) فاضل، القيثارة والمغني، ص145.

(9)خوجة، ديوانه، ص230.

يهرب منها إليها، وهذا يدل على شدة أسرها له، وسيطرتها عليه واستعبادها له فهي عين الصدق والإخلاص...، بل هي الجنة والنعيم إن وصلته، وهي كذلك النار والجحيم إذا ما هجرته، وما يؤيد ذلك قوله:

وأهْربُ منكِ ولكنْ إِليــكِ

وأَشْطُــرُ قلبي إلى خافقَيــن

فَنِصفٌ يَهُبَّ لِيبحَثَ عنكِ

ونصفٌ بِصَدري كَواهُ الحَنينْ(1)

وثمة نص آخر يعبر عن المفارقة "لا عطش ولا إرواء" الناجمة عن عدم اجتماع اللاعطش واللاإرواء، فالعطش يوحي باليأس والقنوط، كما أن الإرواء يدل على التفاؤل والأمل، ولكن المتتبع للنص يتكشف له التناغم ما بين العنوان والنص كله، حيث يتحول الشاعر إلى منعطف روحي يكتنفه من جميع جوانبه. فقد أصبح درويشاً متقاعداً؛ ليعيش لحظة الفناء، وهو لا يدري عن نفسه شيئاً بعد أن رشف من كأس المحبة والعشق.

إذن فالعنوان وإن بدأ متناقضاً في ظاهره، إلا أنه يكشف عن منحنى آخر جديد في تجربة الشاعر أخذ بالتنامي رويداً رويداً إلى أن أصبح سمة بارزة في تجربته الشعرية، وهي التجربة الصوفية.

لا شـــــيءَ لــــدَيَّ .. لا شــــــيءْ ..

أَوْ فــــي الــــجُـــبَّـــــة شــــــيءْ

أَوْ تَـــحــــتَ القبَّـــــة شـــــيءْ

إِنِّــــــي دَرويــــشٌ مُتقاعِدْ

انْقَطَعَ الشــارِدُ والوارِدْ(2)

ومن النصوص الشعرية، التي تندرج تحت المفارقة عنواناً قصيدته الموسومة بـــ "قلب بيروت حجر"، ولعل التناقض، الذي يشف عنه هذا العنوان، هو ما أظهرته لفظتا (قلب، حجر)، فالقلب مستودع الإحساس والشعور، ومواطن الانفعالات،

---

(1) خوجة، ديوانه، ص148.

(2) المرجع نفسه، ص202.

والعشق والهيام، في حين أن دلالة لفظة (حجر) تشير إلى القسوة والصلابة. فكيف يستقيم معنى القلب مكمن الشعور، والحجر الأصم؟!

أَومَأَتْ حَسناءُ لي، ثُمَّ تولَّتْ وكأنّي طَيفُها أتبَعُها!

صخرةُ الروشـــةِ قَلبـــي

ولَها .. مِنْ أجـــلِ عَينيها فُؤادي كُلَّ يَومٍ يَنتحِرْ

صاحِبي. هلْ قُلتَ لي: قلبُ بيـــروتَ حَجَرْ؟!

قَفْ. تمهَّلْ صاحبي. لا تَسأَلنْ ما لَيسَ لكْ..[1]

ويلحظ أن الشاعر، عندما عنون قصيدته بـــ "قلب بيروت حجر"، قد عدل عنه في أول جملة شعرية في القصيدة إلى "عشق بيروت .. قدر"، فبين الجملتين مسافة ودلالة فالأولى وردت على لسان صاحبه، والثانية على لسان الشاعر المتكلم.

هاتِ فِنجاني وخُذْ مِنّي الجَوابا..

عشـــقُ بَيروتَ قـــــدَرْ![2]

فالدلالة بين الجملتين مختلفتين، وإذا كان الشاعر قد وضع نفسه أمام هذين الخيارين، قبل أن يختار الجملة الأولى، فالمرجح أنه مال إلى هذا الاختيار؛ لأنه اختيار الصدمة. فجملة "عشق بيروت قدر" جملة تقريرية. أما جملة "قلب بيروت حجر" فجملة قاسية، وأكثر صلابة في الميزان الشعري من الأولى[3].

2.2.4 المفارقة جزءاً من النص:

حفلت ملحمة خوجة الشعرية "أسفار الرؤيا" باتكائها على المفارقة، حيث جاءت هذه الظاهرة في هذه الأسفار بصورة واضحة، ولعل السبب يعود إلى الصراع المحتدم بين "الأنا" في محاولتها للانعتاق مما يكبلها من قيود تشدها إلى العالم السفلي والأرضي، وبين الذات الحالمة، التي ترفض هذه القيود، حتى تنعم بالحرية المطلقة، والتماهي بالعالم السحري والعلوي والأزلي.

([1])خوجة، ديوانه، ص297.

([2]) المرجع نفسه، ص298.

([3]) فاضل، القيثارة والمغني، ص42.

جاءت هذه المفارقات في هذه الأسفار مشكلة أجزاءً منها، ففي "سفر الأنا" يواجه القارئ مفارقة متمثلة في قوله:

لا. لَسْتُ قدِّيساً، ولا إبْليسُ ضَلَّلَني بألغازِ الأبَدْ

لَكِـــنْ أَنـــا ...

لا. لَسْتُ أدري مَنْ أنـــا

أطْلِقْ يَدِي حَتماً ستَعرِفُني

وأعـــــرِفُ مــــن أنـــــا![1]

فالمفارقة في هذه المقطوعة تتبدى في التناقض القائم بين "لست قديساً" و "لا إبليس"، حيث تصور "اللأدراية" التي ترددت عنده غير مرة "لا لستُ ادري من أنا" تكشف عن بداية وعي الذات بنفسها، أو ما يمكن أن يطلق عليه الشك للوصول إلى المعرفة المطلقة، فقد حصل عند الشاعر وعي بالذات من خلال استعماله لضمير "أنا"(فالأنا) في المعرفة الصوفية، يقصد بها الذات البشرية المثقلة بالأغلال والقيود، وحتى تصل إلى حيث الحرية المطلقة والنور المطلق، لا بد من إماتتها، لكي تذوب وتفنى في الـــ (هو)، أي الله عز وجل. كما أن هذه المقطوعة كشفت – بوساطة التنافر، أو التضاد الذي مثله – طرفا القطبين اللذان تنازعا الشاعر (لست قديساً ...، ولا إبليس) حتى جعلاها في حيرة من معرفة (أناه)، فهذه الأنا لا تعرف حقيقتها وجوهرها، إلا حين تتخلص من صفاتها وأعراضها الأرضية. وما يؤكد هذه الحقيقة قوله الآتي:

أطـــــلِــــــقْ يَـــــــــــــدي

فـــــي الحَـــــرْفِ، أكتبُهُ ويَكْتبُني

على لَــــــــوْحٍ مِنَ البَلَّـــــورِ مَسْحُــــــــورِ الحِجــــــــابْ

أجْلـــــوا طَلاسِــمَــــــهُ[2]

وفي "سفر المناجاة" تبرز المفارقة بين الأضواء والديجور في قول خوجة:

أنـــــا القَــمـــــرْ!

([1])خوجة، ديوانه، ص368.

([2]) المرجع نفسه، ص369.

والشَّـــمْـــــسُ والأضـــــواءُ

والدَّيْــجُــورُ يَــصْـــــبُــو

لابْتِهالاتِ السِّـــحـــــرْ

يَمشـــي ويَضْــطَــــرِبُ

غـــادٍ إلى أَحـــلام مـــيـــنـــاءٍ،

علـــى دُنيـــايَ يَنْتحِـــبُ

وأعـــودُ أرقُـــبُــــــهُ ويَـــرقُـــبُـــنـــي بِـــعَـــيـــنِ

الكـــونِ، أمْ عَـــيـــنـــي،

ويَـــدْعونـــي ويَقْـــتَــــــرِبُ[1]

فهذا التضاد، الذي يلمسه المتلقي للوهلة الأولى، يحسسه أنه أمام تراكيب متضادة ذات نغمة شاذة، تفتقر إلى التناغم، ولكن عندما ينعم النظر فيها، لا تلبث أن تخف وطأتها عليه، فيأخذ طريقه على نور وبصيرة. فالشاعر هنا عمد إلى هذه المتنافرات، ليوحي بأنه يقترب من التوحد مع الفضاء، ويشعر – من خلال خباياه ومكنوناته – أنه هو أبعاد السماء، فهو في كل مكان، وهو القمر والشمس والأضواء والديجور، يصبو دائماً لابتهالات السحر، ويمشي إلى أحلام ميناء، يرقبه بعين الكون، يدعوه فيقترب، وهذه الرؤية يؤيدها ما توصل إليه (فريدرك شايكل) من أن المفارقة تقوم على "إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة"[2]، كما أن هذه المفارقة تكشف عن التحول العميق، الذي أضاء أعماق الشاعر، حيث بدأ الصراع الداخلي لديه، بالتلاشي والزوال، مما جعله يتماهى مع هذه التجليات الإلهية في الطبيعة. فالذات هنا مندمجة ضمن عناصر الوجود، حيث تحاول أن تتوحد بالزمن والفضاء والكون، ضمن الحقيقة الأبدية.

([1])خوجة، ديوانه، ص380، 381.

([2]) ميوك، المفارقة، ص34.

3.2.4 المفارقة نصاً كاملاً:

من النصوص الشعرية، في ديوان خوجة، التي بنيت على المفارقة بصورة كاملة قصيدة بعنوان "الصهيل الحزين":

قـــــدْ عُــدْتُ لا أدْري ولا تَــدريــنْ
هَــلْ حـــانَ النـــوى
لَمَّـــا خَطَونا فَــوقَ أنقــاضِ الــسنِينْ
لا أنتِ أنـــتِ ولا المُنـــى..
وهربتُ مهزومَ الخُطى   مـــا بينَ شـــكـــي واليقينْ
لكـــنـــه فـــي داخلـــي   ناح الصهيلُ مع الأنين
هل نلتقـــــي يومـــــاً هنـــــــا؟[1]

تنهض هذه القصيدة على مفارقة هي الشك واليقين، فقد عبرت هذه القصيدة منذ بدايتها عن الشك " ... لا أدري ولا تدرين" المغلف بالحزن، الذي قد يصل إلى حافة اليأس الناجم عن القلق والاضطراب والخشية من البعد والنوى "هل حان النوى"، والشاعر هنا لا يستفهم، وإنما يقرر حقيقة قرب موعد النوى، بدليل قوله في القصيدة: "هل نلتقي يوماً هنا؟". فالمفارقة التي، أتى بها "الشك واليقين"، ليست لإظهار التقابل بين هاتين اللفظتين، وإنما ليؤكد أن خصم الحبيبين (النوى) لا يُقهر ولا يعرف إلا التدمير والهدم والبطش، وبذلك يحوّل الناس من سعداء إلى بؤساء، حيث ينوح الصهيل الحزين في نفوسهم، وكما أوحت عبارة الصهيل مع الأنين بالأجواء القاتمة المفعمة بالحزن العميق، والأسى، الذي أثقل كاهل الشاعر جراء ما اقترفه النوى، إذ حال بين المحبين وفرق بينهما. ويرتبط نوح الصهيل مع الأنين في داخل الشاعر ببوح آخر، وذلك عندما عبر مع محبوبته فوق جسر الفراق.

وبكى معي جِسرُ الفِراقْ   لمَّـــا عبرنـــا فَــوقَـــــهُ
ومـــددتُ قلبـــي لِلعنـــاقْ   وهممـــتُ أُخفي شـــوقَهُ[2]

فصورة بكاء الجسر، ومد القلب للعناق، صورة تقطع النفس وتميتها.

([1]) خوجة، ديوانه، ص203.

([2]) المرجع نفسه، ص203.

وتأخذ هذه المفارقة المبنية على (الشك واليقين) بالنمو، منذ أن برزت في مطلع النص، إلى أن تنتهي – أيضاً – بالشك، وعدم اليقين، فهو غير متيقن من أنه الغريق، أم المحبوبة، أم هما خاضا المحال معاً.

ورَأيْـــتُ فـــي عَينَيك أصواتَ ابتِهـــالْ
أَنْتِ الغَـــرِيقَةُ أَم أَنـــــا؟!
أَم إِنَّنا الإِثْنـــانِ قـــدْ خُضْنـــا المُحـــالْ؟!

ومن النصوص الشعرية – أيضاً –،التي بنيت على مفارقة واحدة، قصيدته الموسومة بـــ "أُمتي"، حيث المفارقة القائمة على (الظلمات والنيرات)، فقد بدأ الشاعر نصه بالظلمات اللجية، فهي ليست ظلمات عادية، بحيث يستطيع الساري أن يرى ما حوله بوضوح، وبالإضافة إلى هذه الظلمات المتراكمة بعضها فوق بعض، ثمة وحل غرزت فيه أقدام الماشي، فتتعثر خطاه في كل لحظة.

ظُلُمـــاتٌ لُجِّيَّـــةُ الظُّلُمات   أيُّ ماضٍ يا أُمَّتي...أُيُّ آتِ!؟
أيُّ حالٍ يا أُمَّتي نحنُ فيهِ   أيُّ وحلٍ طما على الخَطَواتِ(1)

فهذا إحساس عميق بسوء حاضر الأمة، وما آلت إليه في الزمن الحاضر، وهو بسبب الفرقة والتشتت واحتكار الرأي، والزعم بالأفضلية.

كيفَ صِرنا مليونَ ألفِ فريـــــقٍ   فأضَعناكِ في هوى النَّزَعاتِ
كُلُّ رهطٍ، في زَعمهِ أنَّهُ الأرفعُ   قدراً، في سُـــــدَّةِ المكرُماتِ
وهوَ عِنـــدَ السَّماءِ خيـــرُ البَرايا   وَسِواهُ مُستهجنُ العَثَـــراتِ(2)

وتكتمل المفارقة نمواً ونضجاً، عندما يعود، لينبه في القصيدة على الماضي العزيز، قبل أن تهون النفوس العلية، وقت كانت الأمة مناراً، تسير ثابتة الخطى نحو العزة والمجد.

عهدُنـــا كانَ لِلشُّعُوبِ مِثـــالاُ   زاخِراً بالكواكبِ النَّيِّراتِ
من عُقُـــولٍ تولَّتِ العِلمَ طِفلاً   وحمَتْهُ من شائعِ التُّرَّهاتِ(3)

([1]) خوجة، ديوانه، ص322.

([2]) المرجع نفسه، ص322.

([3]) المرجع نفسه، ص322.

وجاءت هذه المفارقة، لتكشف عن مرارة الإحساس المفعم بالهوان والضعف والضياع والشتات، عكست رؤية قاسية وحزينة في الوقت ذاته لهذا الحاضر، وإن لم يصل إلى حد اليأس والقنوط.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى نتائج، لعل من أهمها ما يلي:

أولاً: لم تعن الدراسات السابقة عناية خاصة بدراسات ما جاء في هذه الدراسة سواء أكان ذلك بالمعجم الشعري أم بالانزياح أم بالتناص أم بالمفارقة، فهي لم تفرد لهذه الفصول حديثاً خاصاً بكل فصل على حدة، وإنما جاء حديثها متناثراً في مواطن متفرقة، بحيث يصعب على الدارس تلمس هذه الجوانب بكل وضوح وشفافية، وربما يكون تناول هذه الفصول كلاً على حدة في هذه الدراسة، في ضوء منهجية محددة سمة تميزها عن غيرها كما يرى الباحث.

ثانياً: يعد خوجة من الشعراء المعاصرين، الذين وعوا التراث الديني والتاريخي والأدبي بكل حيثياته، ومن مختلف جوانبه، وتباين قضاياه، فضلاً عن اطلاعه الواسع وتعمقه بالتجربة الشعرية المعاصرة والحداثية، مما منحه معجماً شعرياً غنياً، استطاع من خلاله أن يعبر عن تجربته الشعرية تعبيراً صادقاً بكل ما يكتنفها من فرح وسعادة، وحزن وألم، وتفاؤل وأمل.

ثالثاً: إن خوجة – كما يتبدى ذلك في نصوصه الشعرية – قد نذر نفسه للحب، فهو شاعر عاشق بامتياز، فكان عشقه وتغزله بالمرأة عفيفاً طاهراً ، كما أنه نذر نفسه للعشق والحب الإلهي الذي يستحق خالص الحب ومحض العشق، ولذلك فقد تزود خوجة بعدة عرفانية ولغة صوفية منحته تجربة شعرية وإبداع حقيقي ، استخرج منها معاني حقيقية جديدة ومبتكرة.

رابعاً: طرح خوجه في خطابه الشعري كثيراً من التساؤلات، وواجه القارئ بإشكاليات عدة، فثمة إشكالية الذات أو الأنا، وثمة إشكالية قضايا الأمة ومصائرها، وأخرى إشكالية الوطن والغربة ...، فتعدد هذه الإشكاليات، وتنوعها، يفتح باباً واسعاً من التأويل والتفسير والتوجيه، ومن هنا، فإن نصه يتجدد عطاؤه بتجدد الحوار الفاعل معه، وتنمو دلالاته.

خامساً: إن خوجة في أعماله الشعرية "رحلة البدء والمنتهى " له خصوصيته الخاصة جداً، فهو ينطلق من تجربة بلغت من العمق والنضج مبلغاً كبيراً، فجاءت قصائده معبرة عن هذه التجربة بكل تناقضاتها.

سادساً:تربط خوجة علاقة عميقة بالوطن، فهو يعشق وطنه عشقاً يكاد يصل حد التماهي والاندماج به، ويتجلى ذلك في غير قصيدة من قصائد ديوانه، خاصة التي قالها في الغربة، حيث تضج بالحنين والشوق إلى مرابع صباه، ومخزون ذكرياته، فلا ينسى وطنه حيثما حل وارتحل، فهو مسكون فيه، ومتعلق به تعلق الطفل بأمه.

وينصح الباحث بإقتراح لمن أراد أن يدرس شعر عبدالعزيز خوجه أن يدرس في هذين الموضوعين:

1- الشعر الديني في شعر عبدالعزيز خوجه.

2- المرأة في شعر عبدالعزيز خوجه.

المراجع

إبراهيم، نبيلة (1987). **مجلة فصول**، ع3- 4، م7، القاهرة، مصر،.

أبو ديب، كمال (1987). **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1.

أحمد، محمد فتوح (1978)**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2.

إسماعيل، عز الدين (1994).**الشعر العربي المعاصر، قضايا ه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط5.

إسماعيل، عز الدين (1967)**الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية الكبرى** ، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر ط 1.

أمين، بكري شيخ (2008). **مواجد وأشواق، قراءة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة**، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

أنجينو، مارك (1998)**التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره** ، ت محمد خير بقاعي،م5،ج19 د.م، د.ط.

أنجينو، مارك (1987). **في أصول الخطاب النقدي**، ت أحمد المديني، بغداد، د.ط.

بقاعي، إيمان(2004). **القيم الروحية والإنسانية في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة**، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

بلاّطة، عيسى(1981)**بدر شاكر السياب، حياته وشعره** ، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط3.

بلمليح، إدريس(2007). **الذات والحلم في أسفار الرؤيا، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة** النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

بلمليح، إدريس(2003). **رحلة القلق والعشق، في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة**، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

بنيس، محمد (1996)**الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر** ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2.

البوريني، بدر الدين الحسن، النابلسي، عبدالغني إسماعيل(2003). **شرح ديوان ابن الفارض**، جمعه الفاضل رشيد بن غالب اللبناني، ضبطه وصححه محمد عبد الكريم النمرى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2.

تشيتشرين،أ: ف (1964). **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د.ط.

الجرجاني، عبد القاهر (1981). **دلائل الإعجاز**، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط.

الجزائري، محمد(2000).**تخصيب النص، الأسطورة - السيرة الشعبية - الرمز، المشهد الشعري في الأردن (نماذج)**، الدستور، عمان، الأردن، د.ط.

الجعافرة، ماجد ياسين (2003)**التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي** ، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1.

الحاني، ناصر (1968)**المصطلح في الأدب الغربي** ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط،.

حسين، علي صافي (1964)**الأدب الصوفي في مصر ابن الصباغ القوصي شيخ التصوف المصري في القرن السابع الهجري** ، دار المعارف، القاهرة ، مصر، د.ط.

حكيم، راضي (1986). **فلسفة الفن عند سوزان لانجر** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1.

الحكيم، سعاد(1981)**المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة** ، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

حمدان، أمية(1981)**الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني** ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة دراسات، (267)، د ط.

حمر العين، خيرة (2001)**شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، عمان، دط.

حمودة، عبد العزيز (1998)**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، عدد 232، نيسان.

أبو خاطر، هنري (1981). **نظرات في الحتمية والجبرية والحرية**، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط.

خشفة، محمد نديم (1990). **جدلية الإبداع الأدبي، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.

الخمليشي، حورية(2008). **الخطاب الشعري العاشق والإبداع، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة** ، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

خوجة، عبد العزيز محيي الدين (2010).**رحلة البدء والمنتهي** ، ديوان شعر، طبعة مزيدة، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2.

ذريل، عدنان**النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، د.ط، 2000.

راي، وليم (1987)**المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، ت يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1.

الركابي، جودت،(1966). **في الأدب الأندلسي**، دار المعارف، مصر، ط2.

الرواشدة، أميمة عبد السلام (2004). **شعرية الانزياح، دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين** وسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة مؤتة.

الرواشدة، سامح (1995). **القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق**، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، ط1.

الرواشدة، سامح( ). قصيدة "اسماعيل" لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، دراسات العلوم**مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية** ، الجامعة الأردنية، م30، ع 3.

الرواشدة، سامح(2001). **إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث**، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، عمان، ط1.

الرواشدة، سامح( )**المفارقة في شعر أمل دنقل، دراسات (العلوم الإنسانية)**، م22، ع6، الجامعة الأردنية.

الرواشدة، سامح(1999). **فضاءات الشعرية(دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)**، المركز القومي للنشر، أربد، الأردن، ط1.

روثفن،ك.ك(1989)**قضايا في النقد الأدبي** ، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1.

رومية، وهبة(2006). **الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 331، سبتمبر.

زايد، علي عشري (2008).**عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5.

الزعبي، أحمد(1995). **التناص -نظريا و تطبيقا - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقة للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة- وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1.

الزمخشري، الإمام أبيقالسم جار الله محمود بن عمر بن محمد (2003). **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل** ، رتبه وضبطه وصححه، محمد عبد السلام شاهين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،ج1.

ساميول، تيفين(2007).**التناص ذاكرة الأدب**، ت نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.

سليمان، خالد(1991). نظرية المفارقة،**مجلة أبحاث اليرموك** إربد، الأردن، م 9، ع2.

سيبويه، قنبر، أبي بشر عمرو بن عثمان (1983). **كتاب سيبويه**، ت وشرح عبد السلام هارون، م1، عالم الكتب، د.م ، ط3.

الشايب، فوزي حسن (1999).**محاضرات في اللسانيات** ، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1.
شكري، غالي(1978)**شعرنا الحديث إلى أين** ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2.
الشكعة، مصطفى(1980)**الشعر والشعراء في العصر العباسي** ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5.
شوقي، أحمد(د.ت). **الشوقيات**، م1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.
شولز، روبرت (1977).**البنيوية في الأدب** ، ت حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط7.
الشيخ، غريد (2004). **تقنيات التعبير في شعر عبد العزيز خوجة**، قناديل للتأليف والنشر والترجمة، بيروت، لبنان، ط1.
صلح، قاسم حسين (1981).**الإبداع في الفن** ، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات، دار الرشيد للنشر، د.ط.
صالح، مخيمر (1986)**المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري** ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1.
الأصفهاني، علي ابن الحسن (1972). **الأغاني**، دار الشعب، القاهرة، مصر د.ط.
صليبا، جميل (1973). **المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1.
ضيف، شوقي (د.ت). **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، مصر، ط2.
ضيف، شوقي (د.ت).**الأدب العربي المعاصر في مصر** ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5.
الطريسي، أحمد (2004). **من السلوك إلى الإشراقي في قصيدة أسفار الرؤيا للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة** ، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.
عبابنة، يحيى (2001). **الرؤى المموهة، قرآءة في ديوان عرار "عشيات وادي اليابس"**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ط1.

عباس، قاسم محمد (2005).**الحلاج الأعمال الكاملة** ، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، chalcon stereet london ، ط2.

عبد الرحمن، نصرت (1976). **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، د ط.

عبد الصبور، صلاح (1982)**قراءة جديدة لشعرنا القديم** ، دار اقـرأ، بيـروت، لبنان، د.ط.

عبداللطيف، محمد حماسة (2001)**الإبداع الموازي التحليل النصي للـشعر** ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط.

عبدالمطلب، محمد (1995)**جدلية الإفراد والتركيب في النقـد العربـي القـديم** ، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، مصر، د.ط.

عبدالمطلب، محمد (1994). **البلاغة والأسلوبية**الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة، مصر، ط1.

ابن عربي، محيي الدين (2005).**ديوان ترجمان الأشواق** ، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1.

العسقلاني، ابن حجر (2001)**فتح الباري في صحيح البخاري** ، ت الشيخ عبـد العزيز بن باز، محمد فؤاد بن عبد الباقي، دار مصر للطباعة، ج2، ط1.

أبوعودة، عودة خليل (1985)**التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن** ، مكتبـة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1.

عياد، شكري محمد (1988)**اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربـي** ، د م، ط1.

عيد، رجاء (1995)**النص والتناص، علامات في النقد** ،النادي الأدبي، جدة، م5، ع18، ديسمبر.

عيد، رجاء (1979). **دراسة في لغة الشعر (رؤيـة نقديـة)**، منـشأة المعـارف، الاسكندرية، مصر، ط1.

الغذامي، عبد الله محمد (1985). **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية** ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1.

غريب، جورج (1983). **ديك الجن الحمصي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1.

غنيم، غسان (2001). **الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر**، دار العائد للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سورية، ط1.

الفار، مصطفي محمد (1985)**الشاعر أبو سلمي أديباً وإنساناً** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

فاضل، جهاد، القيثارة والمغني (2009). **حوار مع شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1.

فاضل، جهاد (2010). **المنارة والبحار، دراسة في شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1.

فضل، صلاح (1987)**نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط3.

فيدوح، عبد القادر وآخرون (2000).**القصيدة الحديثة في البحرين** ، أبحاث مهرجان الشعر الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربي بدولة البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1.

قاسم، سيزا (1982).المفارقة في القص العربي المعاصر ، **فصول**، القاهرة، مصر، م2، ع2، يناير، فبراير، مارس.

القحطاني، حمد بن فهد (2008)**الاتجاه الإسلامي في شعر محمد بن سعد الدبل**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

القرم، توفيق محمود علي (2007)**الانزياح الأسلوبي في شعر السياب** ، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة اليرموك.

القوال، أنطوان محسن (1994). **ديوان ديك الجن** ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2.

كريستيفا، جوليا (1998). **آفاق التناصية - المفهوم و المنظور**، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د.ط.

كعدي، ميشال (2005)**عبد العزيز محيي الدين خوجة، شاعر الرؤيا والتجديد** ، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

كورك ، جاكوب (1989)**اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب** ، ت ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، العراق، د.ط.

الكوفحي، إبراهيم (2007)**محنة المبدع، دراسات في صياغة اللغة الشعرية** ، مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، د.ط.

كوهن، جان (1986). **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

كوين، جون(2001) **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا**،ترجمة أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، مصر،ط1

أبو ماضي، إيليا (1982). **ديوان إيليا أبو ماضي**، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط.

مبارك، زكي (1988). **أحمد شوقي**، دار الجيل،بيروت، لبنان، د ط.

مجاهد، أحمد (1998). **أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط.

مردم بك، خليل (1980)**ديوان علي بن الجهم** ، عني بتحقيقه خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2.

المزدلي، إبراهيم (2007). **شهد الوصال، تأمل أسلوبي في مطولات من مختارات إلى"من أهواه للشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة** ، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

مطلوب، أحمد (1983)**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** ، مطبعة المجمع العلمي العراقي،ج1، د.ط.

مطلوب، أحمد (1987)**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** ، مطبعة المجمع العلمي العراقي،ج3، د.ط.

ابن المعتز، عبد الله (1976). **كتاب البديع**، اعتنى به إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بغداد، العراق، ط2.

أبو المكارم، علي (2007). **الجملة الاسمية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

أبو المكارم، علي (2007). **الجملة الفعلية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

المقالح، عبد العزيز (1980). **أصوات من الزمن الجديد، دراسات في الأدب العربي**، المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1،.

المناصرة. عز الدين (2006).**علم التناص المقارن** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،.

المناصرة، عز الدين (1992).**الشعريات، قراءة مونتاجية**، منشورات مكتبة برهومة، عمان، الأردن، ط1،.

منصور، عز الدين (1985). **دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر**، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط.

أبو موسى، محمد (1980). **خصائص التراكيبدراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، دار التضامن للطباعة، القاهرة، مصر، ط2.

الموسوي، محسن جاسم (1988)**للرواية العربية النشأة والتحول** ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1.

ميرزا، زهير (د.ت). **دراسة عن إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، مقدمة ديوان إيليا أبو ماضي**، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط.

ميوك، د.سي (1987). **المفارقة**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط2.

ناظم، حسن (1994). **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1.

الأنصاري، ابن هشام (1953). **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب** ، **ومعه كتاب شرح الأرب بتحقيق شرح شذور الذهب**، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط6.

نصر، عاطف جودة (1978).**الرمز الشعري عند الصوفية** ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1.

نهر، هادي (2008).**علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي** ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1.

النيسابوري، فريد العطار (2002). **منطق الطير**، تحقيق بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2.

الهاشمي، أحمد (د.ت). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع** ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط12.

هاملتون، أديف (1990). **الميثولوجيا**، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.

هبرنادي، بول (1989).**ما هو النقد** ، ت سلافة حجاوي، عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1.

هلال، محمد غنيمي (1977). **الأدب المقارن**، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، الفجالة، مصر، ط3.

الوقيان،خليفة و آخرون (2008). **الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950-2000)**، ج1، الكويت، ط2.

وهبة، مجدي (1974).**معجم مصطلحات الأدب -انجليزي-فرنسي-عربي مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية**، مكتبة لبنان، د.ط.

وهبة، مجدي، المهندس، كامل (1984).**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2.

ويس، أحمد محمد (2002).**الانزياح في التراث النقدي والبلاغي** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.

ويس، أحمد محمد (2005)**الانزياح من منظور الدراسات الأسـلوبية** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1.

ويليك، رينيه (1987). **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، عدد 110، شباط.

ياغي، عبد الرحمن (1979)**أبعاد العملية الأدبيـة، استـصفاء هـذه الأبعـاد . واستخلاصهاوتحديدها، تحديد بعض ا لمصطلحات في النقـد مـن أجـل توحيدها.** رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، الأردن، د.ط.

ياغي، عبد الرحمن (2005)**جولات في النقد الأدبـي** ، وزارة الثقافـة، عمـان، الأردن، ط1.

ياكبسون، رومان (1988). **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنـوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

الســـيرة الذاتيّـــة

الاسم: جزاع فرحان منور الأسلمي الشمري.

الكلية: الآداب.

التخصص: اللغة العربية، أدب ونقد.

السنة: 2011م.

الهاتف: 0966506139195

البريد الإلكتروني: wwlh--2009@hotmail.com

العنوان البريدي: المملكة العربية السعودية **/** حـــائل .

*** عضو النادي الأدبي بحائل**